

KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

4. Jahrgang

Mai 1951

Heft 5

DIE URSPRÜNGE DER CHRISTLICHEN BASILIKA

Bericht über die vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München veranstaltete
Wissenschaftliche Tagung (5.—8. April 1951)

Der nachfolgende Bericht enthält die Resumés der auf der Tagung gehaltenen Vorträge sowie eine zusammenfassende Uebersicht über die Ergebnisse der Diskussionen. Im Hinblick auf die Bedeutung des Themas hielt die Redaktion eine ausführliche Behandlung für angemessen.

ERÖFFNUNGSANSPRACHE VON L. H. HEYDENREICH (München)

Der Gedanke, im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München eine Tagung über die Ursprünge der christlichen Basilika zu veranstalten, ist aus dem Kreise der Gelehrten hervorgegangen, die im Vorjahre an den im Rahmen der Ausstellung *Ars Sacra* abgehaltenen Wissenschaftlichen Sitzungen mitwirkten. Mit Hilfe einer Stiftung von Herrn Rudolf Oetker und einer Zuwendung der Education and Cultural Relations Division des amerikanischen Hochkommissars wurde die materielle Grundlage zur Durchführung der Tagung geschaffen, wofür Beiden an dieser Stelle der aufrichtige Dank des Instituts ausgesprochen sei. Durch sie konnten die nachfolgenden Gelehrten eingeladen werden, die neben unseren Münchener Fachgenossen an der Tagung teilnahmen: Giovanni Brusin (Padua), Friedrich Wilhelm Deichmann (Rom), Armin von Gerkan (Bonn), André Grabar (Paris), Theodor Kempf (Trier), Theodor Klausner (Bonn), Johannes Kollwitz (Freiburg), Alfons Maria Schneider (Göttingen), Otto Georg von Simson (Chicago), Michael Stettler (Bern). Einige weitere Eingeladene waren leider durch anderweitige Verpflichtungen verhindert, zu der Tagung zu kommen.

Dem Thema kommt in allgemeinem und besonderem Sinne hohe Bedeutung zu: im allgemeinen Sinne, weil sich in Begriff und Gestalt der christlichen Basilika die Einheit und Eigenheit unserer abendländischen Kultur in einem bedeutenden Wahrzeichen manifestiert. Denn Name und Typus der Basilika sind mit ihr engstens verbunden, spiegelt doch schon die Vielfalt der ihrer Entstehung zu Grunde liegenden Formen und Ideen gleichsam die geistigen Kräfte wider, aus denen diese Kultur als Ganzes hervorging. Und durch alle Jahrhunderte des Bestehens dieser Kultur ist die Basilika in ihrer Grundidee unverändert geblieben: heute wie ehemals der vorherrschende Typus sakralen Bauens und das Symbol gemeinsamen Glaubens.

Neben dieser allgemeinen steht die besondere wissenschaftliche Bedeutsamkeit des Themas. Unser Tatsachenwissen über die Ursprünge der christlichen Basilika hat sich in der letzten Zeit durch Ausgrabungen, Funde und Quellenerschließung in so bedeutendem Umfange erweitert, daß wertvolles Neumaterial für die historische Erkenntnis zur Verfügung steht, die ihrerseits so neue Bahnen in der Deutung des Kunstwerkes beschritten hat, daß es erforderlich scheint, einerseits ihre Gedanken und Meinungen an den primären Quellen unserer Erfahrung — Denkmälerbestand und literarische Überlieferung — zu überprüfen, andererseits die Tatsachen selbst einer neuen geistesgeschichtlichen Auswertung zu unterziehen.

Das Zentralinstitut begrüßt dankbar die zu dieser Tagung versammelten Gelehrten, die als bedeutende Fachkenner auf dem Gebiete der spätantiken, frühchristlichen und mittelalterlichen Kunstgeschichte, insbesondere der Architekturgeschichte, berufen sind, die Frage nach den Ursprüngen der christlichen Basilika neu zu stellen und zu beantworten.

VORTRAG VON ANDRÉ GRABAR (Paris):

«LA BASILIQUE CHRÉTIENNE ET LES THEMES DE L'ARCHITECTURE SACRALE DANS L'ANTIQUITÉ»

Die Entstehung und Ausbildung der christlichen Architektur vollzog sich inmitten einer hochentwickelten Monumentalkunst, die über ein reiches Formenrepertoire und über große technische Erfahrung verfügte. Diese Kunst wurde seit Jahrhunderten bestimmt durch die Ansprüche, die das tägliche Leben und die Ahnen-Traditionen der römischen Gesellschaft über den gesamten Bereich des Imperiums hinweg stellten. Die christliche Architektur auf römischem Boden war (nicht anders als die gleichzeitige figurative Kunst der frühen Christen) durch lange Zeit aufs engste mit der römischen Monumentalkunst verbunden, die sie umgab. Einerseits übertrug sie auf die christlichen Kultbauten Grundrisse, Konstruktions- und Dekorationsformen der gleichzeitigen Reichsarchitektur; andererseits wurden selbst dort, wo sie neue Formen schuf, nur Elemente der gleichzeitigen römischen Architektur entlehnt und ihren

Bedürfnissen angepaßt. In beiden Fällen gehen die christlichen Bautypen jeweils von demjenigen nichtchristlichen Bautypus aus, der ihnen in Bezug auf die Funktion am nächsten steht.

So selbstverständlich diese Entwicklung — historisch gesehen — scheint, so mußte doch diese Ableitung aus verschiedenen Bautypen bedeutsame Folgen für die Formgeschichte der christlichen Kultbauten haben. In der vorchristlichen römischen Architektur hatte sich seit langer Zeit die Gewohnheit ausgebildet, bestimmte Architekturformen mit Bauten verschiedener Bestimmung zu verbinden. Gewiß hatten im ersten Jahrhundert n. Chr. diese Formen noch nicht den Charakter der Ausschließlichkeit, und man hat sich davor zu hüten, diese Bautypen für so unabänderlich wie im hohen Mittelalter zu halten. Aber es ist gleichwohl daran festzuhalten, daß der Initiative der römischen Architekten durch die Gewohnheit Grenzen gesetzt waren, und daß bei allen Arten von Bauvorhaben, bei Tempeln, Kaiserpalästen, Markthallen, Thermen, Gerichtssälen, Mausoleen usw. auf diejenigen Bautypen Rücksicht zu nehmen war, die man diesen Gebäuden seit alters meist zu geben pflegte.

Die christlichen Architekten konnten sich dieser durch Zeit und Umwelt bedingten Übung nicht entziehen. Der christliche Kultbau schließt sich bei den von ihm entwickelten Formen an zwei große Typen der römischen Architektur an. Es entsteht einerseits die Kirche im eigentlichen Sinne des Wortes, d. h. das Gebäude, das für die regulären Zusammenkünfte (vor allem für die Feier der Eucharistie) bestimmt war, andererseits die Bauten für den Taufritus oder für Memorialkulte (Mausoleen, Martyria, Memoriae).

Bei den Bauten der ersten Kategorie, den Kirchen im engeren Sinne des Wortes, ging man von den Formen der gleichzeitigen Profanarchitektur, den privaten oder öffentlichen Versammlungsräumen, aus. Vor dem vierten Jahrhundert wurden die christlichen Kulträume in den Wohnhäusern eingerichtet oder gingen doch von deren Form aus. Nach dem Kirchenfrieden suchte man die Vorbilder in den öffentlichen Versammlungsräumen, und zwar sowohl für einschiffige Kirchen wie für Basiliken (wie sie uns seit den konstantinischen Gründungen bekannt sind). Tatsächlich zeigen die forensischen Basiliken der Kaiserzeit (Gerichts- und Börsenhallen) in verschiedenen Entwicklungsstufen bereits alle Eigentümlichkeiten der zukünftigen christlichen Basilika. Anders ausgedrückt: Der für die Feier der Eucharistie bestimmte christliche Kultbau gehört — vom Standpunkt der antiken Architekturgeschichte aus gesehen — der Weiterentwicklung derjenigen Gattung der römischen Monumentalkunst an, die profanen Zwecken diente. Diese allgemeine Feststellung wird auch dadurch nicht beeinträchtigt, daß bereits in vorkonstantinischer Zeit für nichtchristliche Kultgemeinden rechteckige ein-, drei- oder fünfschiffige Säle mit Apsiden errichtet worden sind. Einige dieser Säle zeigen die Charakteristika der frühchristlichen Basilika, andere bilden eher die mittelalterlichen Basiliken vor (Porta Maggiore, Janiculus). Dieser Umstand vermindert die Aussicht, eine genetische Beziehung zwischen den

paganen Kultbauten basilikalen Charakters und den christlichen, unter Konstantin errichteten Basiliken herzustellen. Im allgemeinen sind solche paganen oder jüdischen Kultgebäude, zu denen auch die vorchristlichen Sepulkralbasiliken zu rechnen sind (Beispiel: Maktar in Tunesien, wo ein basilikales Gebäude zunächst als Versammlungsraum einer Vereinigung von „juventes“, dann, im 3. Jahrhundert, als sepulkrales Heroon benutzt wurde) selten, bilden sogar Ausnahmen und dürften nicht als Vorbilder der christlichen Basiliken, sondern als Beispiele für eine Übernahme der basilikalen Saalform — entsprechend den Formübernahmen der christlichen Architekten — anzusehen sein, die teils vor, teils nach den ersten christlichen Basiliken entstanden. Unsere allgemeine Feststellung wird demnach durch diese Bauten nicht beeinträchtigt: den christlichen, für die normalen Zusammenkünfte der Gemeinschaft und vor allem für die Feier der Eucharistie bestimmten Bauten liegt als Vorbild die römische Profanarchitektur zugrunde.

Anders steht es mit der zweiten Kategorie des christlichen Kultbaus, den für Memorial-Riten bestimmten Mausoleen und Martyria und den dem Taufritus dienenden Baptisterien. Viele solcher Bauten zeigen Formen, die eine Ableitung aus dem römischen Hausbau ausschließen: ihr zentralisierender Grundriß (Quadrat, Kreis, Polygon, Kreuz) und ihre Bedeckung (Gewölbe, Stein- oder Holzkuppel) verbindet sie mit einer anderen Gruppe vorchristlicher Denkmäler, die einer eigenen Tradition folgt. Im Westen des Reiches wird diese Form vorwiegend für Mausoleen und Baptisterien, im Osten vor allem für Martyria angewendet. Und wenn sich zahlreiche Martyria des Westens und Baptisterien des Ostens in ihrer architektonischen Form kaum von normalen Kirchen unterscheiden, so steht doch fest, daß die zentralisierende Anlage mit Stein- oder Holzgewölben dort, wo sie auftritt, für ganz bestimmte Zwecke des christlichen Kultus und nicht für die normale Kirche verwendet wird. Das bedeutet aber, daß eine unmittelbare Beziehung zwischen dem Typus dieser Bauten und dem Zweck der betreffenden Anlagen (Martyria, Baptisterien, Mausoleen) besteht. Daraus ergibt sich, daß diese Gruppe christlicher Bauten auf diejenige in der Form ähnliche Kategorie paganer Gebäude zurückzuführen ist, deren Funktion der christlichen Mausoleen, Baptisterien und Martyria am nächsten steht: nämlich die Grab- und Memorialbauten, Mausoleen, Heroa usw., für die man seit urdenklichen Zeiten den zentralisierenden Grundriß und eine eigene Bedeckung wie Gewölbe oder Kuppeln verwendete; diese Form war seit Jahrhunderten unverändert geblieben, da man ihr eine symbolische Bedeutung zuschrieb: das Erinnerungsmal war im Grunde eine Nachahmung des Kosmos, des Weltgebäudes oder der Welthöhle. Für die christlichen Memorialkulte (hierher gehört auch der Taufritus: jede Taufe erneuert den Tod des alten Adam) wurde demnach ein Bautypus adaptiert, der überlieferungsgemäß Memorialkulten diente und sich ebenso überlieferungsgemäß der symbolischen Architekturformen bediente, auf die soeben verwiesen wurde. So hat die frühchristliche Architektur eine doppelte Wurzel: bestimmte Bauten übernehmen ihre Form aus der Profanarchitektur, andere die Typen der gleichzeitigen Sakralarchitektur.

Diese Unterscheidung gewinnt dadurch noch an Bedeutung, daß gleichzeitig eine weitere Reihe von Denkmälern existiert, die zum Bereich der Sakralbauten gehören und deshalb auf Formen symbolischen Gehalts zurückgreifen: die Architektur der Kaiserpaläste, die umso mehr den Baptisterien und Martyria verwandt — und also von den Kirchen zu unterscheiden — ist, als sie sich der gleichen symbolischen Thematik bedient (Säle oder zentralisierende, überkuppelte Anlagen); denn auch sie hatte kosmische Ideen zum Ausdruck zu bringen, nicht anders als die überlieferte Sepulkralarchitektur. Mit anderen Worten: eine bestimmte Gattung des christlichen Kultbaus und die — für uns, aber nicht für die Antike „profane“ — Palastarchitektur greifen beide auf dieselben Formen der antiken Sakralarchitektur zurück, während eine andere Gattung der christlichen Architektur, die der eigentlichen Kirche, in ihrer Form nicht mit der antiken Sakralarchitektur zusammenhängt. Dieser historisch zu erklärende Zustand war unnatürlich; es ist deshalb zu verstehen, daß vom 4. zum 6. Jahrhundert zahlreiche und verschiedenartige Bemühungen gemacht wurden, die religiöse Würde des Kirchengebäudes auch materialiter zum Ausdruck zu bringen und es so in den Rahmen der monumentalen Sakralarchitektur antiker Tradition einzuordnen.

Innerhalb der Lösungen, die die frühchristliche Zeit für dieses Problem fand, lassen sich vier Kategorien unterscheiden, denen ein mehr oder weniger großer und anhaltender Erfolg beschieden war:

1. Die Basilika bewahrt die überlieferte äußere Form; im Innern treten jedoch symbolische Ausstattungsstücke an die Stelle der architektonischen Symbolik: Schranken und Ziborien bezeichnen die heiligsten Stellen, nämlich Altar und Ambo oder Bema.
2. Man bewahrt die architektonische Gesamtform der Basilika, errichtet aber über Altar, Ambo oder Bema als monumentales Ziborium eine Kuppel. Das Ziborium wird auf diese Weise zum integrierenden Bestandteil des Kultbaus (sog. „Kuppelbasiliken“).
3. Man behält die Gesamtform der Basilika bei, ersetzt aber den Raum hinter dem Altar durch eine gewölbte oder überkuppelte Aedikula über zentralisierendem Grundriß; diese Form stammt aus der Bautradition der Martyria und wird für den Reliquienkult oder für heilige Stätten (Bethlehem, Trier, Sohag) benutzt.
4. Die Kirche gibt die basilikale Form auf und macht sich Form, Grundriß und herkömmliche Wölbung des Martyrions zu eigen (byzantinische und armenische Lösung). Unabhängig von diesen bewußten Bestrebungen hat ein „normal“ verlaufender historischer Prozeß zum gleichen Resultat beigetragen: da sich die Profanarchitektur infolge der sozialen und wirtschaftlichen Umwälzungen stärker fortentwickelte, wurde die Kluft zwischen ihr und der christlichen Sakralarchitektur immer breiter. Am Anfang des Mittelalters waren alle christlichen Kultbauten einschließlich der Basiliken ausreichend genug von den Profanbauten unterschieden, um als Ganzes eine christliche Sakralarchitektur zu bilden. In Byzanz konnte diese neue Trennung zwischen pro-

faner und kirchlicher Kunst wegen des zähen Fortlebens der Sakralarchitektur des Kaiserpalastes verzögert werden, die den sakralen und symbolischen Formeln des „heiligen Palastes“ bis ans Ende des Mittelalters treu blieb.

DISKUSSION ZUM VORTRAG GRABAR

In der Aussprache wurde zunächst die Frage aufgeworfen, ob der symbolische Sinn des frühchristlichen Kultbaus bereits bei der Baukonzeption vorhanden oder erst später unterlegt wurde (*A. M. Schneider*). *A. Grabar* hält die Symbolik für gleichzeitig und führt als Beispiel die Basilika von Didyma an, wo die christliche Kirche in einen antiken Tempel eingebaut wurde. Eine vorhandene Treppe wurde dort so ausgenutzt, daß nach dem Umbau neun Stufen zur Apsis hinaufführen. Eine literarische Quelle hierfür findet sich bei Maximus Confessor, der die neun Stufen den neun Chören der Engel gleichsetzt. Auch die Errichtung von Rundbauten, die für den Kultus nicht bequemer sind als Langbauten, läßt sich am ehesten durch den symbolischen Sinn erklären, der dem Rundbau wie dem Gewölbe beigelegt wurde, wobei es nichts ausmacht, ob das Gewölbe aus Holz oder Stein war.

F. W. Deichmann bemerkt, daß das ursprünglich mit einem Zeltdach eingedeckte Neons-Baptisterium in Ravenna erst später seine Kuppel erhielt, über der heute noch die Balkenlöcher sichtbar sind. Im ersten Zustand kann der Bau weder eine echte noch eine Scheinkuppel gehabt haben. Dasselbe gilt für das Baptisterium von Grado. Demnach waren Zentralbauten wie etwa die Baptisterien nicht immer gewölbt, was vor allem für den Westen charakteristisch ist, allerdings sind in der Provence Kuppeln vorhanden. *A. Grabar* verweist in diesem Zusammenhang auf das Baptisterium von Menik (Bulgarien), einen Rundbau mit Nischen, der zum westlichen Bereich gerechnet werden muß. Auch Ilyssos hat keine Kuppel, sondern ein Holzdach; dafür wird dort der Altarraum vor der Apsis durch ein eigenes Dach markiert.

A. v. Gerkan bezweifelt, daß Stufenzahl und -anordnung in Didyma durch symbolische Vorstellungen zu erklären sind; es handele sich um die Ausnutzung eines vom Architekten vorgefundenen Zustands, die neun Stufen sind rein technisch aus der Breite der Apsis zu erklären. Die Priester saßen nicht im Halbkreis, sondern in parallelen Reihen. *A. Grabar* erwidert, daß die Apsis theoretisch jede beliebige Breite hätte erhalten können. Die symbolischen Vorstellungen sind besonders im 6. Jahrhundert nach dem Bekanntwerden der Werke des Dionysios Areopagita gefördert worden. *A. v. Gerkan*: Didyma stellt einen Typus, nicht einen Einzelfall dar, in Milet gab es zwei andere Beispiele dieser Art.

Im Hinblick auf die Beziehungen zwischen Liturgie und Bauauftrag weist *E. Gall* auf Entwicklung und Wandlung von Form und Funktion der Chorteile bis zur romanischen Zeit hin, die nach seiner Auffassung der des hierarchischen Gedankens

entspricht. Die frühchristliche Kirche ist in erster Linie Gemeindekirche; ihre zahlreichen Anbauten (Beispiel: St. Peter), die etwa Paulinus von Nola als „cubacula“ bezeichnet, dienen Begräbniszwecken.

In der karolingischen und romanischen Kirche verschwinden die Grabbauten; nicht mehr der Altarraum, sondern der der Geistlichkeit vorbehaltene Chor- und Vierungsaum wird durch ein besonderes Dach betont und durch seine Höhe ausgezeichnet. Der Platz des Bischofs ist nicht mehr hinter dem Altar, sondern in der Vierung.

L. H. Heydenreich möchte die durch den neuen Kultus vorgeschriebene spezifisch christliche neue Bauaufgabe präzisiert wissen; diese Aufgabe ließe sich formal nicht aus dem antiken Bauformenbestand allein lösen, und sie muß sich auch inhaltlich gegenüber den synkretistischen Religionen als eine besondere unterscheiden haben. *A. v. Gerkan* betont demgegenüber die rein praktisch-technische Denkweise des Architekten. *E. Gall* hält die Frage für berechtigt, welche Formen der konstantinische Architekt aus der Fülle der Möglichkeiten der spätantiken Baukunst für seinen christlichen Sakralbau ausgewählt hat. Offenbar ist ein präzises Vorbild der Basilika nicht nachzuweisen; es liegt daher eine Neuschöpfung vor, deren symbolischer Gehalt unbestreitbar ist. Die neue Aufgabe führte zu einer neuen Lösung. Hierbei stellt, wie das Buch von Deichmann zeigt, etwa die Einführung des Obergadens ein charakteristisches Element der neuen Form dar, das über ein Jahrtausend hinweg im christlichen Kirchenbau fortlebt. Auf den Einwand von *A. v. Gerkan*, daß als wahrer Bauherr der Kirche die Liturgie anzusehen sei, deren praktische Bedürfnisse zu befriedigen waren, erwidert *E. Gall*, daß der erhöhte Lichtgaden nicht durch die Liturgie vorgeschrieben wurde; die Wände wurden weiter in die Höhe gezogen, als es der reine Beleuchtungszweck erforderte; darin findet die metaphysische Bedeutung, die dem Licht beigemessen wurde, ihren Ausdruck. *F. W. Deichmann*: Der Obergaden ist auch bei den profanen Bauten der konstantinischen Zeit nachzuweisen; so etwa bei der Minerva Medica, die nicht aus der Zeit des Gallienus stammt, sondern durch Ziegelstempel als konstantinisch gesichert ist. Die Tendenz, den Lichtgaden einzuführen, ist um 300 weit verbreitet, aber erst von den christlichen Basiliken zu bestimmten Zwecken ausgebildet worden. *E. Gall* betont nochmals das Wesentliche dieser Neuerung; die Beleuchtung von oben ist für lange Zeit ein Hauptthema der christlichen Architektur geblieben. Das Spirituelle in dieser Form, ihre Symbolik sind schwer zu beschreiben. *A. v. Gerkan* möchte die große Bedeutung der christlichen Basilika für die Entwicklung des Lichtgadens vor allem damit erklären, daß nach 313 nur noch wenige Profanbauten entstanden sind, bei denen ein Lichtgaden hätte Verwendung finden können.

VORTRAG VON GIOVANNI BRUSIN (Padua):
„DIE AUSGRABUNGEN VON AQUILEIA UND GRADO“.

Die Denkmäler von Aquileia beweisen eindeutig, daß die ältesten christlichen Kultbauten in der Stadt selbst und in ihrem Einflußbereich die Form rechteckiger Säle hatten. Dieser Sachverhalt wird besonders deutlich bei den beiden nebeneinanderliegenden Hallen, die durch Grabungen unter der heutigen Basilika des Patriarchen Poppo und neben den Fundamenten des Campanile festgestellt wurden.

Als Bauherr der Südhalle ist der Bischof Theodorus, der unmittelbar nach 313 im Amt war, durch die in der Halle angebrachte Inschrift nachgewiesen, in der es ausdrücklich heißt, daß Theodorus „omnia“ errichtet habe.

Die vielleicht schon vor Theodorus begonnene Nordhalle ist mit dem Südsaal durch ein Atrium zu einer einheitlichen Anlage verbunden worden. Die Annahme, daß sie älteren Ursprungs sei, wird durch zwei Beobachtungen gestützt: das tieferliegende Niveau der Südhalle und die offensichtliche Ueberlegenheit von Anordnung und Kolorit der Mosaiken der Nordhalle sowie ihre etwas rätselhaften symbolischen Darstellungen, die aus einer Zeit stammen könnten, in der das Christentum noch religio illicita war. Zweifellos stellt diese Anlage den ältesten Versammlungsort für die religiösen Feiern der Christen in Aquileia dar; sie wurde unmittelbar nach dem Mailänder Edikt zu einer Kirche im engeren Sinn des Wortes ausgestaltet, wie aus der scharfen Trennung der für die Gläubigen, Altar und Klerus bestimmten Raumteile hervorgeht. Ein trapezförmiges Mosaikstück im Presbyterium läßt vielleicht auf einen Apsis-ähnlichen Raumteil schließen. Während der Nordsaal ursprünglich wohl zu einem Privathaushaus gehört hat, dessen Eigentümer vielleicht der in einer Inschrift „Cyriace, vibas“ angesprochene Cyriakus war, ist die Südhalle wahrscheinlich bereits als Raum für Katechumenen und Consignatorium errichtet worden; damit stünde auch die Symbolik der Mosaiken im Einklang, die im Gegensatz zu der der Nordhalle eindeutig christlich ist.

In der konstantinischen Zeit hatte die Kirche eine sehr große Zahl von Erwachsenen zu katechisieren, um sie in die kirchliche Gemeinschaft aufzunehmen. Für diese Zwecke diente wohl die Südhalle, die etwa doppelt so groß wie der Nordsaal ist. Nachdem sich in der folgenden Zeit die Zahl der Katechumenen verringerte, wurde die Südhalle als Kirche eingerichtet, wie aus der Aufstellung von Altar und Bischofsthron hervorgeht. Hierauf wurde die Nordhalle in ihren Ausmaßen dem Südsaal angepaßt, und zwar anscheinend in zwei Phasen. Das in der Qualität schwache, z. T. sogar grobe Muster des Fußbodens zeigt nur geringe Spuren von Abnutzung. Die beiden Hallen dürften deshalb nicht lange in Benutzung gewesen sein; sie haben vermutlich den Bedürfnissen der sehr zahlreichen christlichen Gemeinde von Aquileia bald nicht mehr genügt. Die nachtheodorianische, gleichfalls rechteckige und apsidenlose Basilika, die eine viermal so große Fläche bedeckte wie die alte Südhalle, datiert der Vortragende in die Zeit des Theodosius und identifiziert sie mit dem Bau des Parecorius

Apollinaris in honorem apostolorum (CIL V, 1582); sie steht im Zusammenhang mit der vor allem vom Hl. Ambrosius geförderten Reliquienverehrung. Zu ihr gehört auch das in der Inschrift ("fontem") genannte, z. T. noch erhaltene Baptisterium unmittelbar außerhalb der südlichen Umfassungsmauer.

Die große Basilica suburbana in Tullio alla Beligna bei Aquileia war im Grundriß rechteckig und hatte weder Querschiff noch Apsis; sie gehört dem 5. Jahrhundert an; Reste des Fußbodenmosaiks sind erhalten. Denselben Grundriß zeigt der dem 4. Jahrhundert angehörende Sakralbau von Monastero di Aquileia.

Das Schema des rechteckigen Saals begegnet auch in Grado: es findet sich bei der einschiffigen Kirche mit eingezogener Apsis an Piazza della Vittoria, bei der Kirche S. Maria delle Grazie, die allerdings auch mit syrischen Anlagen in Verbindung gebracht worden ist, schließlich in der kleinen Halle des Petrus qui Papavio unter dem Dom des Elias; hier ist die Apsis später angebaut worden. Diese drei Bauten stammen aus dem 4.—5. Jahrhundert. Aber auch die ältesten Sakralbauten von Parenzo, Orsera und Pola waren zweifellos rechteckige Säle.

DISKUSSION ZUM VORTRAG BRUSIN

Das Raumbild der beiden Hallen in Aquileia

Auf die Frage, wie weit sich das Raumbild der Anlage von Aquileia aus dem Grabungsbefund bestimmen lasse, teilt G. Brusin weitere Einzelbeobachtungen mit. Die Decke des Südsaals, von der die Stuckreste stammen, muß flach gewesen sein, da die 6 kleinen Pfeiler kein der Größe der Halle entsprechendes Gewölbe tragen konnten. Die Stuckreste lassen an die Nachahmung eines Tonnengewölbes mit Rosetten denken, die durchgehenden Szenen des Mosaiks deuten auf eine zusammenhängende Darstellung. Der Südsaal hatte Fenster, aber kein Tor, während am Nordsaal deutlich eine Türschwelle zu erkennen ist. Der Südsaal wurde offenbar durch eine große Oeffnung betreten; der Eintretende sah sich hier den Porträts der Stifter gegenüber. — Der Grabungsbefund des Südsaals läßt auf das Vorhandensein einer Schranke und einer Mensa schließen (Standlöcher erhalten), die vielleicht als Kontrollstelle für die Katechumenen gedient haben. — Durch die Ausgrabungen ist sehr wahrscheinlich geworden, daß der Kaiserpalast von Aquileia an der Stelle des späteren Patriarchensitzes stand; der in den Maßen recht umfangreiche Palast muß festungsähnlichen Charakter gehabt haben.

Die Datierung der Anlage wird von H. Kaehler erörtert: Wenn der Nordsaal in der Verfolgungszeit, und zwar in unmittelbarer Nähe des Kaiserpalastes des Maxentius entstanden ist, so erscheint es sehr unwahrscheinlich, daß dieser Bau christlich war, da sich der Kaiser den Christen gegenüber sehr zurückhaltend verhielt. Die Datierung vor 311 würde den Bau in die Zeit der diokletianischen Verfolgung rücken.

G. Brusin erinnert daran, daß Aquileia in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts eine große christliche Gemeinde mit Bischofssitz besaß. Die Ausmaße der ältesten Anlage sind recht bescheiden (17:14 m).

A. Schneider verweist auf die Arbeiten v. Schönebecks: Maxentius war an sich christenfreundlich und ist erst durch den Gegensatz zu Konstantin in die christenfeindliche Haltung gedrängt worden. Die Rückgabe der Güter an Miltiades war wohl eher eine Propagandamaßnahme; die zahlreichen christlich-jüdischen Namen in der Kaiserfamilie lassen auf enge Beziehungen zum Christentum schließen.

Th. Kempf: Die beiden Hallen in Aquileia können nur verhältnismäßig kurz benutzt worden sein; vergleicht man den Abnutzungsgrad mit datierbaren Trierer Beispielen, so ergeben sich für Aquileia höchstens 40 Jahre.

Zur Datierung und Ikonographie der Mosaiken

bemerkt G. Brusin: Im Mosaik sind drei Perioden zu unterscheiden: 1. Titulus; vor Anerkennung der Kirche entstanden; qualitativ hochstehend, aber stark abgetreten; 2. sehr grobe, aber wenig abgetretene Teile; 3. Ein in der Datierung ungeklärter Zusatz zum ersten Theodorus-Stück.

Das Theodorus-Mosaik ist trotz der christlichen Thematik noch römisch-antik empfunden; die Inschrift "omnia fecisti" kann nur bedeuten, daß Architektur und Dekoration gleichzeitig sind.

Th. Kempf berichtet von den Arbeiten Finks (Essen), der die Säle in Aquileia als Teile des ehemaligen Kaiserpalastes deuten und die Inschrift als Beleg für eine Übergabe der Anlage durch den Stifter an die Kirche lesen möchte (das mit dem Ablativ verbundene "traditum"). Das christliche Mosaik der Südhalle sei später vom Bischof angebracht worden, die Tiermotive weisen auf die Herkunft aus dem Kaiserpalast hin.

H. Kaehler: in der Südhalle sind die Wand-Malereien über einer Hohlkehle auf dem Mosaik angebracht. Da das Mosaik christlich, die Malereien jedoch profan sind, ergibt sich ein Widerspruch.

A. Schneider verweist auf weitere Beispiele kirchlicher Bauten mit profanen Darstellungen, die Triclinia S. Petri und S. Sebastiani in Rom, Th. Kempf auf Pfauendarstellung aus gratianischer Zeit in Trier.

G. Brusin glaubt, daß man den an die pagan-römische Bildtradition gewöhnten neuen Christen durch die Beibehaltung der vertrauten Themen Konzessionen machen wollte: die Darstellung des Hahnes auf der Schildkröte geht z. B. auf ein mithräisches Motiv zurück und ist als Sinnbild eines kosmischen Kampfes zu verstehen (Hahn = Lichtsymbol, Schildkröte = Tartarus); in Aquileia wird dieses Motiv im Sinne der Anti-Arianer christlich interpretiert: die Arianer werden als Bewohner des Tartarus aufgefaßt.

„DIE KONSTANTINISCHE DOPPELKIRCHENANLAGE IN TRIER UND
IHRE BAUGESCHICHTE VON 326—1000.“

Die Ergebnisse der Domgrabungen von 1943 und 1946 (siehe Kunstchronik II, 1949, S. 37—38) konnten durch die neuen Grabungen von 1949—1951 wesentlich ergänzt werden. Unter der Liebfrauenkirche neben dem Dom kam eine zweite konstantinische Basilika zum Vorschein, etwas schmaler in der Breite, in der Längsausdehnung von den gleichen Verhältnissen wie die Basilika unter dem Dom. Mit dem zwischen beiden Kirchen nachgewiesenen Baptisterium und einer schon 1899 ausgegrabenen Halle unter der heutigen Domsakristei ist der Grundriß einer rund 110×120 m großen Doppelkirchenanlage erschlossen, einer neuen Variante des großen konstantinischen Bauprogramms von 326. Von besonderer Bedeutung ist die Bauentwicklung des Presbyteriums in der Südkirche unter Liebfrauen, für das allein im 4. Jahrhundert drei Perioden nachweisbar sind. Der 2. und 3. Periode gehören frühchristliche Graffiti im rötlichen Verputz der Schranken an, meist VIVAS-Akklationen mit dem Christusmonogramm. Die Baugeschichte der Doppelkirchenanlage läßt sich auf Grund der bisher vorliegenden Grabungsergebnisse kurz in 4 Perioden bis zur Jahrtausendwende aufteilen:

1. 326—348 der konstantinische Bau, Nord- und Südkirche, zwischen den Basiliken das große Baptisterium mit quadratischer Piscina.
2. 370—380 der Umbau des Ostabschlusses der Nordkirche, quadratische Halle mit 4 Deckenstützen = der heute noch 30 m hoch erhaltene antike Kern des Domes.
3. Nach 450 der fränkische Wiederaufbau der beiden Hallen mit ihren Anbauten. In beiden Kirchen Errichtung eines halbrunden Bemas mit Aufgang von Westen her. Wertvolle Fragmente der Innenausstattung mit Flechtbandornamentik.
4. Wiederaufbau nach dem Normannenbrand von 882. Aufgabe der konstantinischen Großanlage. In der Südkirche wird nur das Mittelschiff — mit einem Querhaus vor dem Chor — durch Erzbischof Ruotbert 955 wiederhergestellt. In der Nordkirche beginnt nach Instandsetzung des quadratischen Saales ein Neubau der vorgelagerten Halle mit großen T-förmigen Mittelschiffpfeilern, der aber nicht zur Vollendung kam.

Von dem Ursprung der großartigen konstantinischen Bauschöpfung erzählt ein seltener Fund unter dem Estrich der nördlichen Basilika (Dom), wo bei den Grabungen ein während des Baues der frühchristlichen Kultanlage abgerissener Prunksaal angeschnitten wurde. Die aus dem Planierungsschutt eingesammelten Malereireste (Abb. 1; die Redaktion ist Herrn Kempf für die Ueberlassung der hier zum ersten Male veröffentlichten Aufnahme aufrichtig dankbar) weisen auf das konstantinische Kaiserhaus, insbesondere auf die Kaiserin Helena, der eine schon in karolingischer Zeit nachweisbare Ueberlieferung die Stiftung der altchristlichen Bischofskirche Triers zuschreibt.

DISKUSSION ZUM VORTRAG KEMPF

In der Sprache wird die *Datierung der Decke* erörtert. H. Kaehler bezeichnet als Terminus post quem die Zerstörungsschicht von 275 und die Errichtung der kaiserlichen Diözese 286.

Nach Th. Kempf wird das Kaiserinnenporträt durch die dargestellte Perlenschnur vor 326 datiert; damals wurde den beiden Kaiserinnen das Diadem verliehen. Fausta ist 326 hingerichtet worden. Das Atrium ist nach Kempfs Vermutung 326 noch nicht begonnen, 348 aber bereits in Benutzung gewesen (datierte Münzfunde im Kanal). Eine Fausta-Münze aus der Zeit von 315 bis 318 zeigt ein ähnliches Motiv wie die Malereien: Fausta mit zwei Putten; es handelt sich zudem um die einzige Kaiserinnen-Münze mit Nimbus. Kaiserdarstellungen mit Nimbus sind seit Constantius Chlorus nachweisbar.

Die Basilika in Trier wurde in der Zeit errichtet, in der der konstantinische Hof versucht, sich im Reich politisch durchzusetzen. In Trier baut offensichtlich der Kaiser selbst; zum Residenzbau tritt hier der Sakralbau hinzu.

Der Vortragende schließt mit dem Hinweis auf die Tatsache, daß die Trierer Anlage der einzige Kaiserpalast ist, der noch ausgegraben werden kann.

Der Sinn der Doppelkirchen von Trier und Aquileia

Die Anlage in Aquileia kann nicht ausschließlich für die Katechumen bestimmt gewesen sein. (J. Kollwitz).

G. Brusin: Der Nordsaal von Aquileia war nur etwa halb so groß wie der Südsaal. Der letztere hatte eine prunkvolle Ausstattung; die Opferprozession des Mosaiks zeigt, daß es sich um einen eucharistischen Versammlungsraum handelte. Ueber die Ausstattung des Südsaals ist nichts bekannt.

J. Kollwitz glaubt, daß der Nordsaal ursprünglich wohl profanen Zwecken gedient hat. Nach der Christianisierung hat der Raum an einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr ausgereicht, um die Gemeinde aufzunehmen; damals wäre dann der größere Südsaal errichtet worden.

G. Brusin: Auch der Nordsaal muß als Kultraum benutzt worden sein, wie verschiedene Einzelheiten beweisen: eine Rille im Fußboden, die die Grenze zwischen quadratum populi und presbyterium bezeichnet, eine heute schwarze Linie an der Stelle des ursprünglichen Altars; ferner Dekorationsmotive, die als Symbole der Auferstehung zu deuten sind.

Th. Kempf referiert über die Literatur zur Frage der Doppelkirchen. Jean Hubert („L'Art Préroman“) nennt allein in Frankreich ca. 30 Fälle; regelmäßig handelt es sich um Bischofskirchen, bei denen in Gallien die Doppelanlage offenbar den Normalfall bildet. Die Südkirche hat ein Madonnen-, die Nordkirche ein Märtyrerpatrozinium. Paolo Verzone („Architettura precarolingia“) kennt ca. 12—14 Fälle in Oberitalien,

von denen 4 antik sind. Opicinus de Canistris (ed. Krautheimer) erwähnt in Pavia eine *ecclesia hiemalis* und *estivalis* (in Trier ist für die Südkirche eine Heizungsanlage nachgewiesen!). Die Entwicklung zur Doppelkirche kann wohl nicht durch antike Vorbilder, sondern eher durch liturgische Gründe erklärt werden. Auch in Trier ist die Südkirche Gemeindekirche (= *ecclesia mater*), die Nordkirche hat ein Märtyrerpatrium. In Frankreich ist die Nordkirche meist dem Hl. Stephan, in Italien einem Apostel oder Lokalheiligen geweiht. — Die Südkirche von Trier ist belegt als „*mater caput et magistra omnium ecclesiarum*“. Der Titulus „*mater ecclesia*“ begegnet noch bei karolingischen Bischofskirchen.

Die deutschen Quellen finden sich bei K. H. Schäfer („Stift und Pfarrkirche im Mittelalter“). — Der hl. Paulin beschreibt in seinem Brief an Sulpizius Severus die Doppelkirche in Primuliacum („*baptisterium inter duas basilicas*“). Die Täuflinge werden dort in die kleinere Kirche geführt; die beiden Bauten sind verschieden hoch, die des Märtyrers ist die prunkvollere Anlage. Im Ganzen war die Gruppierung offenbar der in Trier ähnlich, wie überhaupt zwischen Aquitanien und Trier die engsten Beziehungen angenommen werden dürfen. —

Außer der Parallel-Anordnung gibt es auch hintereinander angelegte Doppelkirchen; Beispiele: Menasstadt und Gerasa, wo gleichfalls die eine Anlage Gemeindekirche, die andere Märtyrerkirche war. Vielleicht ist auch das Verhältnis der Hagia Sophia zur Kirche der Hl. Irene zu nennen; beide Bauten werden in den Texten häufig zusammen angeführt. Auch in Ephesos gibt es eine ähnliche Gruppierung (*A. Grabar*). In Centula waren drei Kirchen im Dreieck geordnet (als Symbol der Trinität?); die Marienkirche lag dort im Süden (*E. Gall*).

A. Schneider verweist auf afrikanische Beispiele, wo die kleinere Kirche neben dem Baptisterium in der gleichen Achse wie die größere liegt. —

G. Brusin: Der Nordsaal von Aquileia entspricht in seinem Verhältnis zum Baptisterium genau dem von Schneider genannten afrikanischen Beispiel.

Die Heizbarkeit der Süd(=Marien)kirche möchte *Th. Kempf* damit in Zusammenhang bringen, daß die Marienfeste nach Krautheimer (Opicinus de Canistris) im Winter gefeiert wurden. —

Th. Klausner wendet ein, daß z. B. Mariä Himmelfahrt im August liegt. Zudem werden die Marienfeste als solche erst seit dem 7. Jahrhundert gefeiert; vorher sind sie bedeutungslos.

„DIE ALTCHRISTLICHE BISCHOFS- UND GEMEINDEKIRCHE UND
IHRE BENENNUNG.“

Die heutige Forschung, die sich mit der Entstehung des christlichen Kultbaues befaßt, nimmt im Großen und Ganzen zwei Faktoren an, die seit Konstantin die Gestaltung des christlichen Kultbaues entscheidend bestimmten: einmal das Heroon und seine Adaption im christl. Märtyrerkult und dann die basilikale kaiserliche Audienzhalle, die nun zur Halle des Christos basileus geworden sei. Wenn das in dieser Ausschließlichkeit richtig ist, dann müßte es auch in der Benennung des Kultbaues spürbar sein, vor allem in der Benennung der Gemeindekirche, in der der ordentliche Gemeindegottesdienst sich abspielt und die deshalb auch als Trägerin der Entwicklung angesehen werden muß. Wir können nun aber feststellen, daß um 300 und noch lange darüber hinaus in den spätantiken Kulturzentren Rom, Antiochia und Alexandria keine Kirche innerhalb der Stadt den Namen eines Heiligen trug: sie sind alle nach ihrer Bedeutung, nach dem Stifter oder nach der Lage im Stadtbild benannt. Die Bischofskirche heißt nicht nur in den Großstädten, sondern auch in kleineren Orten Megale Ekklesia, Ecclesia (oder basilica) magna (bzw. maior) oder Hagia katholike ekklesia, sancta ecclesia von NN. Im 6. Jh. tragen die Stadtkirchen dagegen fast alle Heiligennamen, während die Bischofskirche, wenn auch nicht mehr in allen Fällen, ihren alten Namen beibehält. Diese Entwicklung setzte ein, als man dazu überging, Märtyrerkörper (oder auch nur kleinere Reliquien) nach der Stadt zu übertragen. Im Osten begann man damit früher (360 Konstantinopel) als im Westen (386 Mailand). Man wird also kaum annehmen können, daß der Märtyrerkult auf die Gestaltung der Konstantinsbasilika besonderen Einfluß ausübte.

Basilica wird um 300 in Afrika als Name für das Kirchengebäude schlechthin verwandt, ist aber kein Gattungsbegriff im heutigen Sinn, weil man auch Rund- und Polygonalbauten als basilica bezeichnete. Die antike Basilika hat gewiß auf die monumentale Gestaltung des christlichen Kultbaues eingewirkt, aber kaum deshalb, weil man in ihm die Halle des Christos Basileus sah — wenigstens geht das nicht aus der Nomenklatur der Bischofs- und Gemeindekirche hervor.

VORTRAG VON MICHAEL STETTLER (Bern):

„S. COSTANZA. BEISPIEL DES ÜBERGANGS“.

Das Innere der spätromanischen Nischenrundbauten zeichnete sich durch ungeteilte Überschaubarkeit aus (Pantheon, sog. Minerva Medica, Tor Pignattara). Wo, wie im Diokletiansmausoleum in Spalato, zwischen den Nischen Säulen vor die Wand gestellt sind, haben sie keine konstruktive Funktion, sie gliedern nur die Wand, nicht den Raum.

Im Constantina-Mausoleum dagegen (354 n. Chr.) sind die frei im Raum stehenden Säulen die Kuppel zu tragen bestimmt. Den aus dem tambourförmigen Lichtgaden erhelltten Mittelraum begleitet der durch radial gestellte Säulenpaare abgetrennte Umgang als wechselnder Licht- und Schattengrund: die Wand erscheint, von der Mitte aus gesehen, entstofflicht. Vom Umgang aus entstehen jene Überschneidungen und Durchblicke, wie sie die frühchristlichen und mittelalterlichen Raumvorstellungen beherrschen werden. Die neue Raumauffassung war schon zwei Jahrzehnte früher im Oktagon von Antiochien verwirklicht, das nur in Berichten überliefert ist. In S. Costanza vollzieht sie sich noch ganz im Rahmen römischer Bauweise. Römisch ist das Gebälkstück über den Säulenpaaren, römisch die starke Umfassungsmauer mit den Nischen, hier überdimensioniert, da sie ja nicht mehr die Kuppel trägt. Unantik dagegen ist die Art der Verwendung und Anordnung von Spolien, die Betonung des Kreuzes innerhalb des Säulenkranzes, die teilweise Preisgabe der Zentralität durch Aufstellung des Sarkophages unter der Archivolt der Hauptachse sowie durch den grabturmartig anmutenden Dachaufbau, der das Umgangsgewölbe über dem Haupt der Verstorbenen unterbrach. Das Äußere zeigt klassische Architekturelemente in eigenwilliger Abwandlung. Ein äußerer, überwölbter Umgang unter gradem Gebälk, Kranzgesims und Pultdach bewirkten eine gleichmäßige Staffelung der konzentrischen Baukörper. Die biapsidiale Vorhalle ist von römischen Rotunden übernommen. Ungereimtheiten erweisen aber auch hier die Loslösung von alten Stilgesetzen.

Vollziehen sich in S. Costanza die Neuerungen des Innenraumes noch im Rahmen römischer Überlieferung, so sind im Baptisterium zu Nocera Superiore bei Salerno (ca. 560 p. Chr.) die Konsequenzen auch im Konstruktiven gezogen. In beiden Bauten stimmen die Grundrisse in Verhältnissen und Maßen miteinander überein. Statt der massigen Umfassungsmauer mit Nischen steht aber hier der schlanke glatte Mauerring, dessen Stärke der Belastung durch die Gewölbe entspricht; statt des Gebälkstückes über den Säulenpaaren die schmale Kämpferplatte; statt der Halbkugel über hohem Tambour eine Kuppel, der sich der Tambour gleichsam entgegenneigt und in sie eingeht, so daß die Fenster schräg in sie eingelassen sind, das Ganze nach Art der justinianischen Bauten. Acht Tuffpfeiler, die das schützende Kegeldach trugen, ließen die Kuppel außen sichtbar, auch dies ist byzantinisch, und mehr noch als in S. Costanza ist das künstlerische Schwergewicht ganz in den Innenraum verlegt.

VORTRAG VON ARMIN VON GERKAN (Bonn):

„DER RÖMERBAU VON ST. GEREON IN KÖLN“

Der römische Baubestand der Kirche wurde zu Beginn der Wiederherstellungsarbeiten durch eine Reihe von Tastungen untersucht und ergab abgerundete Resultate. Aus einem römischen Grabstein kurz vor 400 und einem im Fundament verbauten Isisaltar, in dem eine Constansmünze von 345 steckte, folgt die Datierung des Baues

in das letzte Drittel des vierten Jahrhunderts. Die Fundamente sind sehr flach: nur 2 m tief, wovon jedoch 1,50 m Aufschüttung sind. Der Boden ist durch fränkische Sarkophagbestattungen und mittelalterliche Reliquiensuche völlig durchwühlt.

Der Zentralraum ist ein Korbbogen aus vier Zentren von 80 Fuß (23,54 m) Länge und geplant 60 Fuß Breite, ist aber durch Fehler etwas breiter und unsymmetrisch geraten. Die Tambourmauer ist an den Gurtbögen mit 4 Fuß (1,18 m) meßbar und konnte keine Kuppel tragen, sondern nur ein Holzdach. Wie auch alle Bögen, haben die Halbkuppeln der Konchen unten eine Ziegelverkleidung, sind am Kämpfer durch vermauerte Töpfe entlastet und waren außen glatt verputzt, ohne Dach oder Dachziegel. Die Konchen haben je drei Fenster, mit Ausnahme des östlichen Paares mit nur einem. Am Fuße der Mauern fanden sich noch geringe Reste der Inkrustation, an denen die Höhenlage des Bodens 0,35 m unter dem heutigen erkennbar war; nach den Bruchstücken bestand der Boden aus Mosaik.

In der heutigen Krypta wurde die Baugrube für das Apsisfundament in normaler Tiefenlage gefunden, wodurch eine Confessio schon in der Römerzeit unmöglich wird; die Apsis war bei größerer Breite genau so angelegt, wie die Konchen. Die Pfeilerstirnen sind nach dem Befund und verbauten Säulenresten mit je einem Säulenpaar und Gebälk zu ergänzen, in Übereinstimmung mit der Überlieferung, und dazu passen Kapitelle von der Art der beiden bekannten. Auch die Blutsäule hatte dieselbe Größe, gehörte jedoch zur Ausstattung des Portales; leider fehlt vom südlichen Gegenstück jeder Rest. Vom Portal selbst ist die 3,75 m breite, oben leider abgesplitterte Kalksteinschwelle erhalten.

Der Narthex war biapsidal und hatte eine offene Säulenstellung, wie die Abdrücke der Schwellenplatten auf dem Fundament zeigten. Die Nordapsis wurde freigelegt und enthielt 7 fränkische und romanische Gräber. Von den beiden Portalpfeilern enthielt nur der südliche eine Wendeltreppe zum Dach, die eine Mauerhöhe von mindestens 16,50 m ergab. Einige Reste lassen in der Hochmauer eine gleichmäßige Fensterreihe vermuten; darüber bleibt noch Raum für einen Fries mit lebensgroßen Märtyrern auf Goldgrund übrig, da in der Beschreibung des Gregor von Tours die Zahl von 50 Märtyrern genannt wird. Vom überlieferten Mosaik sind Glaswürfel in allen Farben, besonders aber solche mit Goldfolien zahlreich gefunden.

Das Atrium ist schon früher bei der Anlage eines Löschteiches festgestellt worden; jetzt kamen die Anschlüsse seiner Mauern in der Flucht der Narthexfront hinzu.

Eine fränkische Bauperiode fehlt vollständig. Die einsetzenden Bestattungen haben den ganzen Mosaikboden vernichtet, der erst in der Stauferzeit erneuert wurde; noch mehr verwüstet wurde der Altbau, als 1121 die Reliquiengrabung begann, wobei die Gräben offen blieben. Dadurch gewinnen der annonische Anbau und seine arnoldische Erweiterung eine ganz andere Bedeutung: das war nicht der Chor, sondern eine Ersatzkirche, zu der das Oval nur einen wüsten, unbedeckten Vorhof bildete, bis zu seiner endlichen würdigen Herstellung in der Stauferzeit.

„ENTSTEHUNG DER BASILIKA UND ENTSTEHUNG DES
KIRCHENGEBAUDES“.

Bei der Entstehung der christlichen Basilika und der Entstehung des Kirchengebäudes handelt es sich um verschiedene Fragen: die eine fragt nach der architektonischen *Form* des Kirchengebäudes, die andere gilt allen Typen von Kirchengebäuden und fragt nach der Entstehung ihres *Zweckes* und ihrer *Bedeutung*. Die erste Frage sollte durch die Geschichte und Analyse der Form, die zweite durch die von Zweck und Bedeutung beantwortet werden.

Wenn man die christliche Basilika aus dem antiken Privathaus abzuleiten versuchte, so begannen die Schwierigkeiten bereits bei der Tatsache, daß das Peristyl des antiken Hauses offen, die Basilika aber ein gedeckter Raum war. Zweifellos wurde diese Fragestellung dadurch bestimmt, daß die ältesten Kirchen Hauskirchen waren; Ausgangspunkt war also nicht der formale Zusammenhang, sondern die wichtige Entwicklungslinie von der privaten Hauskirche zum öffentlichen Monument, ja zur höfischen Monumentalarchitektur, d. h. eine gleichsam soziologische Frage, die jedoch nur über den Charakter des Gebäudes Auskunft geben kann. Man hat also nicht eigentlich nach der Entstehung der Basilika gefragt, sondern nur eine Seite der Entstehung des Kirchengebäudes zu klären versucht.

Bei der These, daß die Basilika vom antiken Heroon abzuleiten ist, wurde zweifellos die Abhängigkeit des Märtyrerkultes vom antiken Heroenkult richtig gesehen. Doch suchte man die Antwort auf die Frage nicht darin zu finden, was das Gebäude ist, sondern im Zweck, dem es dient. Aus der Zweckverwandtschaft wurde eine Formverwandtschaft abgeleitet. Ein Zweck kann jedoch nur das allgemeine Bauprogramm, Raumfugungen und -folgen bestimmen, ohne daß jedoch damit die Form des Raumes bereits festgelegt würde. Es können so wohl gewisse Bauplangattungen wie z. B. Versammlungsräume, Mausoleen usw. entstehen. Wenn versucht wurde, die Entstehung der christlichen Basilika mit der Entstehung eines bestimmten Zweckes eines christlichen Kultbaues zu erklären, so läßt sich die Frage kaum in dieser Weise beantworten; die Frage nach Zweck und Bedeutung des christlichen Kirchengebäudes ist vielmehr weit umfassender.

Die These der Entstehung der Basilika aus dem antiken Stadtbau sieht die Lösung in der Beziehung des Kirchengebäudes auf das Himmlische Jerusalem: Elemente der realen antiken Stadt haben stellvertretend für die Himmelsstadt als Vorbild gedient. Ein Gebäude wird nach dieser These zum Abbild einer Vielheit von Gebäuden, die aus einer allgemeinen Vorstellung heraus an eine spezielle Realität angeknüpft werden, so daß endlich Abbild und Vorbild kaum noch etwas miteinander zu tun haben. Die Beziehung des Kirchengebäudes auf die Himmelsstadt hat jedoch

symbolischen Charakter, und es dürfte dem Wesen des Symbols kaum gemäß sein, zugleich Abbild zu sein. Hier wurde versucht, die Frage nach der Form mit der Bedeutung zu beantworten.

Sucht man die Entstehung der Basilika aus den Kulträumen der Mysterienkulte zu erklären, so beantwortet man die Frage wieder mit dem Zweck. Die Antwort ist jedoch umfassender: es handelt sich in beiden Fällen um geschlossene, alle Kultträger und den Kult selbst umschließende Räume, daher entsprechen sich auch die Baupläne weitgehend. Die architektonische Form ist jedoch verschieden. Umso wichtiger ist der Rückblick auf die Mysterienheiligtümer für das Problem der Entstehung des Kirchengebäudes überhaupt.

Leitet man die christliche Basilika aus der antiken Profanbasilika ab, so ist die Frage nach der Form durch einen Formzusammenhang beantwortet. Vor aller Form steht der Zweck, also hier das Gebäude für den christlichen Kultus. Es bestimmt die allgemeine Plandisposition: Vorraum, Versammlungsraum, Sanktuarium. Das Kirchengebäude hat den Zweck, alle Kultträger zu umschließen, im Gegensatz zum antiken Tempel.

Ähnliche Platz- und Aktionsbestimmungen werden zu analogen Raumdistributionen führen, besondere Zwecke zur Spezialisierung. Daß der christliche Kult von Anbeginn an die Kultträger in einem überdeckten, geschlossenen Raume vereint, ergibt sich nicht nur aus seinem Zweck, sondern auch aus seiner Bedeutung, die sich von der ecclesia, dem eigentlichen Tempel Gottes, herleitet und die dem ursprünglich profanen Versammlungsraum einen kosmisch-symbolischen Sinn verleiht.

Es sind die Voraussetzungen einer architektonischen Form. Hierauf baut sich die Kunstform auf; sie bezieht sich auf den freien Rest.

In der römischen und spätrömischen Baukunst sind Zweck und Form gegeneinander variabel. Weder der dreischiffige Raum mit Apsis noch der Zentralbau sind an sich sakral oder profan; die Raumformen selbst dienen auch verschiedenen Zwecken: runde und polygonale Nischenbauten als Thermen, Vestibüle, Palast- oder Gartensäle, aber auch als Mausoleen. Ebenso haben die kreuzförmigen Basiliken verschiedene Zwecke. Diese Eigenschaft bleibt über das vierte Jahrhundert hinaus verbindlich, auch für den christlichen Kultbau, der für die spezialisierten Zwecke verschiedene Raumformen anwendet: alle Formen der cellae dienen als Baptisterien; Basilika und Zentralbau können zugleich auch als Märtyrerkirchen dienen.

Wir möchten daher in der Basilika eine der formalen Möglichkeiten des christlichen Kultbaus überhaupt erkennen. Sie wäre aus der antiken Profanbasilika abzuleiten. Diese Möglichkeit wurde wahrscheinlich erst in konstantinischer Zeit verwirklicht. Die Frage nach der Entstehung des Kirchengebäudes konnte hier nicht beantwortet werden: der weltgeschichtlich bedeutsame Weg vom Tempel zur Kirche ist ein geistes- und religionsgeschichtliches, aber bisher noch nicht gelöstes Problem.

Der Terminus „Basilica“

Im Anschluß an den Vortrag wurden Gebrauch und Bedeutungswandel des Wortes „basilica“ und ihr Zusammenhang mit der Geschichte der architektonischen Form erörtert. Auch im Mittelalter bezeichnen bestimmte architektonische Ausdrücke, etwa „titulus“ und die verschiedenen Worte für „Chor“, nicht eine bestimmte Bauform; unter „basilica“ ist im Mittelalter nur das Gotteshaus schlechthin zu verstehen (E. Gall). A. v. Gerkan nimmt an, daß auch die bescheidene vorkonstantinische Kirche gelegentlich schon „basilica“ genannt wurde; das Wort ist bei Vitruv synonym mit „Saal“. Für die Entstehung des Terminus Basilica gibt es drei Möglichkeiten: 1. Der Gebrauch hat sich aus der Benutzung der Häuser von wohlhabenden Gemeindemitgliedern für Gottesdienste entwickelt; damit wäre die christliche Basilika aus der (im weitesten Sinne zu verstehenden) Palastbasilika entstanden, deren Bedachung gelegentlich, aber nicht immer von Säulen getragen wurde. 2. Basilika = Königshalle. Diese Ableitung darf, wie auch der Vortrag von A. M. Schneider zeigte, heute als überholt angesehen werden. 3. Basilika = „Raum“, eine zu allgemeine und deshalb unfruchtbare Ableitung.

Zur Frage, ob das Wort Basilika eine bestimmte Raumform bezeichne, weist A. v. Gerkan auf Vitruv hin, der Basilika für Räume mit Säulen oder anderen Stützen verwendet. In den Jahrhunderten bis Konstantin wurde das Wort dann vermutlich allgemein für größere Räume, etwa im Sinne von „Gute Stube“ (Klauser) gebraucht. Aufschlußreich ist die Geschichte der Basilika des Flavierpalastes auf dem Palatin: 1. Zustand: Dreischiffiger Raum mit nahe an der Wand stehenden Säulen und vorgeputzten Wandpfeilern. 2. Zustand: Verstärkung der Apsis, wohl für Wölbungszwecke; an der gegenüberliegenden Wand dicke Eckpfeiler, die auf Einwölbung des quadratischen Raumes mit einem Kreuzgewölbe deuten. Auch dieser Raum hieß wohl noch „Basilika“, obwohl er jetzt einschiffig war. 3. Zustand (heutiger Befund): Errichtung von Säulen; neue einheitliche Einwölbung des nunmehr wieder dreischiffigen Raums, der nach der Christianisierung vermutlich für Kultzwecke benutzt und „basilica palatina“ genannt wurde.

Die Vorbilder der christlichen Basilika

A. M. Schneider hält es für erwiesen, daß im 3. Jahrhundert die Form des dreischiffigen Kultraums allgemein für Mysterienkulte verwendet wurde (Beispiel: Serapeion, Milet; Akropolis u. a.) Die jüdischen Kulträume, vor allem die Synagogen in Nordgaliläa, die nach der Ornamentik in die konstantinische und nicht, wie bisher angenommen wurde, in die severische Zeit zu datieren sind, waren wohl vorwiegend einschiffige Säle; die dreischiffigen Synagogen des 6. Jhdts. sind bereits Nachahmungen christlicher Basiliken.

J. Kollwitz stellt die Frage nach Entstehung und Bedeutung der gewölbten Basiliken, die in der Diokletianszeit mehrfach, für die konstantinische Periode jedoch nicht mehr nachzuweisen sind.

Als Argument für die Ableitung der christlichen von der forensischen Basilika führt *A. v. Gerkan* an, daß nach der Verfolgungszeit das öffentliche große Versammlungsgebäude wohl zum Vorbild für die neue Bauform wurde, da es ja den vorgeschriebenen Zweck, nämlich eine große Gemeinde unterzubringen, genau erfüllte. Zudem läßt die Verwandtschaft zwischen den verschiedenen großen konstantinischen Basiliken auf ein gemeinsames Vorbild schließen, das im Westen gesucht werden muß. Auch der Lichtgaden ist für forensische Basiliken in Gallien und Britannien gesichert (Langlotz) und vielleicht erst durch Konstantin aus dem Westen in den Osten exportiert worden. Bei der durch die neue Stellung der Kirche notwendigen „Vergrößerung“ der Proportionen wurde die vorhandene profane Form übernommen.

E. Gall: Der konstantinische Architekt muß gleichzeitig Zweck, Bedeutung und Form der zu errichtenden Kirche bedacht haben. Nachdem die forensischen Basiliken der vorkonstantinischen Zeit von den Christen nicht für kultische Zwecke benutzt worden sein können, kann auch die Bedeutung der forensischen Basilika nicht auf die neuen Bauten übertragen worden sein. *Th. Klauser*: Die neuen Kirchen hatten vor allem auf die Liturgie Rücksicht zu nehmen; die für die neuen Zwecke brauchbaren Elemente der forensischen Basilika wurden übernommen; beabsichtigt war die „große Halle“ schlechthin, zu der als neues Element die Apsis mit dem Altar tritt. *A. v. Gerkan* räumt ein, daß weder die Bezeichnung „Basilika“ noch die Bauform als Ganzes von den forensischen Anlagen übernommen sein kann, wobei es jedoch auffällig bleibe, daß die Basilika Ulpia fünfschiffig war. Freilich besaß sie kein Querhaus; auch ist der Altar nicht ursprünglich.

E. Gall und *Th. Klauser* stellen übereinstimmend fest, daß bei der Schaffung der Basilika der Architekt in einem echten schöpferischen Akt verschiedene Elemente zu einem neuen Gebilde vereinigt hat, das den Ansprüchen der christlichen Kirche nach ihrer Anerkennung als Staatskirche gerecht wurde. Das neue Gebilde gehört zu den gewaltigen Raumschöpfungen der spätantiken Architektur, von denen es sich aber durch die neue religiöse Idee, die es erfüllt, grundsätzlich unterscheidet.

Das Verhältnis zwischen christlichem Sakralbau und antikem Profanbau

Den uns aus jahrtausendelanger Gewohnheit vertrauten sakralen Gehalt der christlichen Basilika, der innerhalb der Spätantike etwas grundsätzlich Neues bedeutet, möchte *E. Buschor* durch den Vergleich von Detailformen eines frühchristlichen Baues mit denen der vorhergehenden Zeit wissenschaftlich exakt beschrieben wissen. Wie wird dem profanen Bau der sakrale Gehalt einverleibt? *Th. Klauser* sieht ein wesentliches Element der Neuschöpfung in der entschiedenen, ganz eindeutigen Konzentration des Raumes auf den Altar hin; jedes einzelne Bauglied dient dieser Konzentration. *E. Gall* macht darauf aufmerksam, daß die Arbeiten *F. W. Deichmanns*

gerade diese Konzentration hervorheben. *E. Buschor* möchte die Frage umfassender behandelt sehen; der Vorgang umfaßt die gesamte Zeit von Konstantin bis zum Mittelalter und wäre von allen Seiten aus, also auch in anderen Architekturformen, nachzuweisen. Demgegenüber zweifelt *A. v. Gerkan* an der Grundsätzlichkeit des Unterschiedes; so verläuft etwa bei den syrischen Bauten die Entwicklung „bruchlos“ über die konstantinische Grenze hinweg; daraus läßt sich vielleicht auch der Schluß ziehen, daß die Symbolik sekundär ist. *L. H. Heydenreich* möchte in diesem Zusammenhang den Begriff „Symbolik“ genauer umschreiben, da die bisherige Verwendung verschieden und daher mißverständlich sei. *O. v. Simson* hält es für möglich, die Entwicklung der syrischen Architektur damit zu erklären, daß die basilikale Form seit Konstantin als Typus der christlichen Kirche empfunden wurde. Auf den Einwand *A. v. Gerkans*, daß der Profanbau dieselben Elemente, Konstruktions- und Dekorationsformen wie der Kultbau zeige, bemerkt *Th. Klauser*, daß der geistige Gehalt seit Konstantin überall der gleiche sei; nach *A. Schneider* gilt der Bau erst nach der Konsekration als heilig.

Zur Entstehung und Bedeutung des Querschiffs

bemerkt *F. W. Deichmann* in Bezug auf das Querhaus des Laterans, daß die Längsausdehnung der heutigen Kirche einschließlich der Apsis als konstantinisch anzusehen ist. Das Querschiff ist entweder konstantinisch oder in vorromanischer Zeit nach Ausbrechen der (in diesem Falle vorher durchgeführten) Seitenschiffe angebaut worden. Da dieser Umbau recht kompliziert wäre, dürfte auch das Querschiff dem Gründungsbau angehören. *H. Kähler* macht darauf aufmerksam, daß im Jahre 313, in dem der Bau der lateranensischen Basilika begonnen wurde, auch die Donatistensynode stattfand, zu der sich 35 Bischöfe in Rom versammelten. Der Bischof von Rom erhielt damals plötzlich eine besondere Bedeutung; vielleicht läßt sich die Errichtung des Querschiffs mit der speziellen Aufgabe erklären, eine so große Versammlung von Würdenträgern unterzubringen. *A. M. Schneider* wendet dagegen ein, daß der Kaiser dieser Synode ablehnend gegenüberstand; sie war eine Angelegenheit des Bischofs von Rom. Nach *Th. Klauser* veranstaltete der Bischof auch zweimal jährlich Synoden für die italienischen Bischöfe; es scheint möglich, daß das Querschiff des Laterans für diese regelmäßigen Versammlungen bestimmt war. Die Vermehrung des Klerus hat wohl allgemein zur Vergrößerung des Raumes geführt. Da die Längsausdehnung der Kirchen durch die praktischen Gegebenheiten beschränkt war (Akustik, Sichtbarkeit des Bischofs etc.), schuf man für den Klerus die neue Form des Querschiffs. Mit der Errichtung der drei großen römischen Basiliken war für Rom dieser nur dort gegebene Zweck erfüllt. Bei den späteren Anlagen war deshalb kein Querschiff mehr erforderlich. Die auch sonst zu beobachtende Aufgabe des Querhauses im 5. Jahrhundert hängt wohl damit zusammen, daß die Kirchen in dieser Zeit allgemein kleinere Maße zeigen. Erst im 8. Jahrhundert erscheint das Querschiff wieder, vielleicht durch Anregungen aus dem Osten bedingt.

E. Gall und *Th. Klauser* stellen übereinstimmend fest, daß ein enger formaler Zusammenhang zwischen Querschiff und Triumphbogen besteht. Der letztere ist als „Duplikat des Apsisbogens“ (*Klauser*) nur vor Querhäusern sinnvoll, wenn auch nicht unerlässlich; er greift den Apsisbogen über dem Altar wieder auf und betont ihn durch die Wiederholung; gleichzeitig „rettet er die Raumwirkung über das Querschiff hinweg“ (*Gall*).

Eine ganz andere Bedeutung hat, wie *H. Hörmann* bemerkt, das dreischiffige Querhaus der Johanneskirche von Ephesus, das den spezifischen Zwecken einer Wallfahrtskirche dient.

Die Mannigfaltigkeit der Querschiffformen wie die für die konstantinische Zeit überhaupt charakteristische Addition verschiedener Bauelemente hält *E. Gall* für eine Eigentümlichkeit von „Frühzeiten“. Der Vorgang wiederholt sich im Mittelalter und erscheint deshalb nicht außergewöhnlich.

Das Verhältnis von Architektur und Liturgie

Gegen *Deichmanns* Ansicht, das Mittelschiff der Basilika sei in Analogie zu den Synagogen frei geblieben und nur die Seitenschiffe von der Gemeinde benutzt worden, macht *Th. Klauser* geltend, daß die Verdoppelung der Seitenschiffe vermutlich den Zweck hatte, die Prozessionen zu beschleunigen und für einen raschen Abgang der Gläubigen aus der Kirche zu sorgen. Aus jedem Seitenschiff führte eine besondere Tür ins Atrium. Auch hätte die Gemeinde aus den Seitenschiffen die Vorgänge am Altar kaum beobachten können. Da gerade in der Konzentration des Hauptraumes auf den Altar hin ein wesentliches Element der neuen Basilika erkannt werden muß, haben wir uns das Mittelschiff als Platz für die Gemeinde vorzustellen. *A. M. Schneider*: Augustin sitzt bei der Predigt „mitten in der Kirche“ und hat seine Gemeinde „unter sich“; die letztere sitzt auf Matten im Mittelschiff. In den syrischen Mithräen hält sich die Gemeinde im Mittelschiff auf, während sie in den transjordanischen im Seitenschiff auf Liegebänken ruht. Ueber die Liturgie dieser Kulte ist jedoch nichts bekannt. In den christlichen Bauten von Konstantinopel bleibt das Mittelschiff leer und wird nur für die Kaiserprozession benutzt. *A. Grabar*: In Philippi wird im 5. Jahrhundert das Seitenschiff durch Inschrift ausdrücklich als Platz für bestimmte Kategorien, z. B. Witwen, bezeugt; in Syrien war der im Mittelschiff aufgestellte zweigeschossige Ambo so groß, daß man nicht an ihm vorbeigehen konnte. Zwischen Altar und Ambo fanden Prozessionen statt, so daß hier kein Platz für eine Gemeinde war. Hierzu bemerkt *F. W. Deichmann*, daß in St. Paul vor den Mauern die Schranken im Mittelschiff jeden Verkehr ausschlossen, und *G. Brusin*, daß im Mittelschiff der Tullio-Basilika von Aquileia ein erhöhter Gang vom Ambo zum Altar führte. Als Ergebnis wurde übereinstimmend festgestellt, daß die Unterschiede der lokalen Traditionen der Ausbildung einer einheitlichen

Liturgie lange im Wege standen; sie erklären auch die Unterschiede in der Benutzung der Mittel- und Seitenschiffe. Im allgemeinen scheint jedoch das Mittelschiff während der Gottesdienste von der Gemeinde benutzt worden zu sein.

O. v. Simson möchte Viktor Schultzes Formulierung „Bauherrin ist die Liturgie“ für den konstantinischen Architekten präzisiert wissen. Konstantins Vorschriften für die neuen Kirchen von Jerusalem betonen vor allem das Prachtige. Das Religiöse nimmt in der neuen liturgischen Form gewisse Elemente des höfischen Zeremoniells an; gegenüber dem frühen Christentum haben die neuen religiösen Formen etwa von Aquileia etwas Ueberraschendes, das auf eine Wende auch der Liturgie deutet. Offenbar hat sich die Form geändert, in der sich das Religiöse äußert. Es ist wohl kein Zufall, daß in dieser Zeit auch die Bischofsinsignien denen des Kaisers angeglichen werden. Das Zeugnis Eusebs beweist, daß die neue Architektur prächtig sein sollte.

Th. Klauser: Ueber die konstantinische Liturgie ist wenig bekannt. Doch steht fest, daß das vorher sehr nüchterne Ritual in dieser Zeit einen prächtigen Charakter erhielt und fremde, wohl vor allem aus dem höfischen Bereich kommende Elemente aufgenommen hat, wie etwa am Beispiel der Kirchenweihe nachzuweisen ist. Die aus dem Osten stammenden Taufriten hatten von Anfang an eine feierlichere Liturgie. Die treibende Kraft war wohl der Kaiser selbst; er wollte die neue Staatskirche den alten Heidenpriesterkollegien ebenbürtig erscheinen lassen, sie sollte konkurrenzfähig werden. Der größte Teil des Klerus stand der neuen kaiserlichen Pracht befremdet und verlegen gegenüber; nur wenige Bischöfe waren hochgebildet und weltläufig genug, um die Absichten und Ansprüche des Kaisers zu würdigen.

VORTRAG VON HEINZ KAEHLER (München):

„KONSTANTIN IN ROM. KAISER UND KIRCHE IM AUGENBLICK DES SIEGS“.

Der Einzug Konstantins am Tage nach dem Sieg an der milvischen Brücke war, obwohl der Kampf gegen Maxentius nach der Inschrift des den Sieg verherrlichenden Bogens „iustis armis“ geführt war und das Recht zum Triumph bestanden hätte, kein Triumph. Er endete nicht auf dem Kapitol mit dem Opfer des Kaisers, sondern auf dem Forum romanum, offenbar weil Konstantin von sich aus auf den Triumph als religiös-politische Feier verzichtete. Senat und Volk ehrten den Sieger durch Errichtung eines Bogens am Ende der Via triumphalis und nach einer Angabe des Aurelius Victor durch Weihung der beiden großen Bauten, die Maxentius nach 307 hatte aufführen lassen, das Urbis fanum und die Basilica nova, an Konstantin. Beide Bauten bilden in ihrer unmittelbaren Folge an der Via Sacra zusammen mit dem Bogen eine innere Einheit. Während im Tempel die Roma liberata thronte, nahm

die Basilika in ihrer dem Haupteingang gegenüber liegenden Apsis nach 313 das kolossale Sitzbildnis des Kaisers auf, dessen Ueberreste Ende des 15. Jahrhunderts in ihren Ruinen gefunden wurden und heute im Konservatorenpalast stehen. Im maxentianischen Bau hatte die Apsis als Tribunal gedient. Als das Richterkollegium die Apsis räumen mußte, wurde für dieses an der einen Langseite der Anlage eine zweite Apsis angebaut, der gegenüber an der anderen ein weiterer Eingang mit davor liegender Freitreppe zur Via sacra geschaffen wurde. Die Entstehungszeit der neuen Gerichtsapsis ist dadurch bestimmt, daß ihre Ausstattung von einer Werkstatt geschaffen wurde, die gleichzeitig (313—315) am Konstantinbogen arbeitete. Die ursprüngliche Apsis aber blieb auch weiterhin die Hauptapsis der Anlage. Der Zusammenhang mit dem Raum verstärkt sich noch dadurch, daß nun die lettnerartige Schranke gegen den Saal verschwand und in die Apsis die große Sitzstatue des Kaisers gestellt wurde, deren heute verlorener Sockel im 16. Jahrhundert mehrfach von Architekten gemessen wurde. Die Frage erhebt sich, ob die eindrucksvolle Kaiserstatue, die auch ihrem Stil nach in die gleiche Zeit wie die Konstantinsporträts des Bogens gehört, wenn auch die funktionellen Unterschiede einen Vergleich des 2,60 m hohen Kopfes mit den nur 30 cm hohen Köpfen des Bogens erschweren, nicht jene Kaiserstatue sein kann, die Eusebius um diese Zeit in seiner Kirchengeschichte und später noch einmal in der Lebensbeschreibung Konstantins als „an der aller-öffentlichsten Stätte Roms“ stehend erwähnt und deren Inschrift er überliefert. Dieser Statue mußte auf Konstantins eigene Veranlassung in die Rechte das heilbringende Zeichen gegeben werden, unter dem er an der milvischen Brücke gesiegt hatte. Des Kaisers Weihung für den Sieg aber ist die Lateranskirche, die nach den Forschungen Piganiols unmittelbar nach 313 erbaut wurde. Sie war vom Kaiser reich dotiert aus den Besitzungen des Maxentius, die Konstantin durch den Sieg als Beute zufließen. Die Kirche erhebt sich über den Trümmern der überwundenen „Tyrannenmacht“. Mit Hilfe der Prätorianer hatte Maxentius 306 usurpiert. Daher wurde die Garde nach dem Sieg von Konstantin aufgelöst. Ueber einer ihrer zerstörten Kasernen, den Castra der equites singulares augusti, und über Resten des Palastes der Laterani, möglicherweise dem Wohnsitz des Maxentius, steht die erste monumentale christliche Kirche.

DISKUSSION ZUM VORTRAG KAEHLER

In Bezug auf die Auswahl und Auswertung der angeführten Denkmäler wurde zunächst die Deutung des Zierornaments auf der Konstantin-Medaille als Christogramm diskutiert und auf die mannigfache Verwendung des Szepters (T-förmiger Stab mit Weltkugel) als Hoheitszeichen auch nichtchristlicher Herrscher verwiesen (*Schneider, Grabar*). Ferner wurde die symbolische Bedeutung des Triumphweges Konstantins über das Forum erörtert: außer den von Kähler genannten habe Maxentius zahlreiche weitere Bauten auf dem Forum wiederherstellen lassen, an denen

dann Konstantin konsequenterweise gleichfalls hätte vorbeiziehen können, wenn sein Weg an den Machtzeichen des überwundenen Gegners vorbeiführen sollte (*v. Gerkan*). Die Rekonstruktion des Konstantin-Denkmal wurde als noch offene Frage bezeichnet (Stand- oder Sitzfigur) und in diesem Zusammenhang auch der Quellenwert der Eusebius-Stelle kritisch beleuchtet. Eusebius bezeichnet zwar das Attribut in der Hand Konstantins eindeutig als Christogramm ("semaion"), seine Beschreibung stammt jedoch — er kannte ja das Denkmal nicht — aus zweiter Hand. Der Terminus des Uebersetzers Rufinus lautet "Signum", ein Ausdruck, der auch für nichtchristliche Signa verwandt wird. Man könnte sich denken, daß Rufinus, der das „an der öffentlichsten Stelle“ befindliche Denkmal vor Augen gehabt hat, bei der großen Bedeutung dieser Tatsache eine eindeutige Vokabel gewählt hätte, sofern der Gegenstand in der Hand des Standbilds ein Christogramm gewesen wäre. Da sich Konstantin noch ein Jahrzehnt später als Sol Invictus und in anderen Vergottungen darstellen ließ, wäre zudem auch das frühe Auftauchen des Christogramms kein Beweis für eine persönliche Hinwendung des Kaisers zum christlichen Glauben. (*Schneider, Kollwitz u. a.*)

* * *

Nach Abschluß der wissenschaftlichen Verhandlungen der Tagung wurde das Schicksal der Basilika in Trier erörtert und hierzu die nachfolgende Entschliessung gefaßt.

ENTSCHLIESSUNG

FÜR DEN WIEDERAUFBAU DER TRIERER BASILIKA

Die in München auf einer wissenschaftlichen Tagung über die Ursprünge der christlichen Basilika versammelten Archäologen und Kunstforscher sind von ernstester Besorgnis über das Schicksal der Trierer „Basilika“ erfüllt. Dieser im Kriege zur Ruine gewordene Bau von einzigartigem geschichtlichem und künstlerischem Werte, ein Denkmal, wie Deutschland kein zweites besitzt, sollte vor Eintritt weiterer Schäden schnellstens gesichert und wieder instandgesetzt werden und dann wie ehemals der Trierer evangelischen Gemeinde als Gotteshaus überlassen bleiben. Grundsätzlich abzulehnen ist dagegen der Gedanke eines provisorischen Einbaues für kirchliche Zwecke, der den ehrwürdigen Römerbau schwerstens beeinträchtigen und die drohende Gefahr nicht abwenden würde. Es sollte im Hinblick auf die ungewöhnliche Bedeutung des Baudenkmal selbstverständliche Pflicht der Landesregierung sein, den beschleunigten Wiederaufbau in alter Form mit allem Nachdruck zu betreiben; notfalls müßten die erforderlichen Mittel auf dem Wege über eine staatliche Lotterie und mit Unterstützung der Bundesregierung aufgebracht werden, würde doch ein weiterer Verfall oder ein die endgültige Rettung nur gefährdendes Provisorium das deutsche Ansehen vor der gesamten Kulturwelt schädigen.

München, den 8. April 1951.

TOTENTAFEL

HANS DIETRICH GRONAU †

Der Tod Hans Gronaus, der im Januar dieses Jahres in London erfolgte, bedeutet eine erhebliche Einbuße für die Kunstgeschichte in England und einen bitteren Verlust für alle, die ihn gekannt haben. Er war ein Muster der Verlässlichkeit, der Selbstbeherrschung, des Taktes und der Bescheidenheit, beharrlich und von nie versagender Noblesse.

Hans Dietrich Gronau war 1904 als Sohn Georg Gronaus geboren. Deutschland sowohl als auch Le Palazzine, die Vigna seiner Eltern in San Domenico di Fiesole, war seine Heimat. Sein Vaterhaus gab ihm eine kosmopolitische Kultur und den höchsten Maßstab wissenschaftlicher Exaktheit mit. Er begann sein Berufsleben im Kunsthandel, fühlte sich davon aber nicht befriedigt und entschloß sich deshalb zum Studium der Kunstgeschichte. Sein Lehrer war Graf Vitzthum in Göttingen. Gronau promovierte mit einer hervorragend reifen Arbeit über Orcagna und Nardo di Cione, die 1937 als Buch herauskam. 1935 verließ er Deutschland, zusammen mit seiner Frau, Carmen von Wogau, die gleichfalls bei Vitzthum studiert hatte, und siedelte sich in England an. Dort mußte er zunächst zum Kunsthandel zurückkehren; er schuf sich im Laufe weniger Jahre eine Vertrauensstellung bei verschiedenen bedeutenden Privatsammlern. Nach Kriegsausbruch entschloß er sich, seiner neuen Wahlheimat im Kampf gegen den Nationalsozialismus zu helfen. Er wurde zweimal von Militärärzten als untauglich abgelehnt, dann aber doch in das Pionierkorps aufgenommen. Der Dienst war eine zu große Anstrengung und legte wohl den Grund zur Herzkrankheit, der er nun erlegen ist.

Gerade in den letzten Jahren war es ihm endlich gelungen, sich eine Stellung aufzubauen, die ihm lag: Er wurde, als Nachfolger von Borenus, wissenschaftlicher Berater des bekannten Kunstauktionshauses Sotheby. Gleichzeitig begann er, mit ausnehmendem Erfolg am Courtauld Institute der Universität London kunsthistorische Vorlesungen über die italienische Trecentomalerei zu halten.

Gronaus spätere Veröffentlichungen sind durchaus auf der Höhe seiner Doktorarbeit. Sie sind sämtlich im Burlington Magazine erschienen:

Die Rekonstruktion des San Pier Maggiore-Altars von Jacopo di Cione (Band 86)

Rezension von Antals Buch über die sozialen Grundlagen der

Florentiner Malerei (Band 90)

Ercolo Robertis Heiliger Hieronymus (Band 91)

Die frühesten Werke Lorenzo Monacos (Band 92)

Diese Aufsätze werden für den Wissenschaftler bleibenden Wert behalten, aber Hans Gronaus Freunde werden beklagen, wie vieles von dem, was er hätte meistern können, ungeschrieben und unbearbeitet geblieben ist.

Nikolaus Pevsner

REZENSIONEN

KARL SCHEFOLD: *Orient, Hellas und Rom in der archäologischen Forschung* (Wissenschaftliche Forschungsberichte, Geisteswissenschaftliche Reihe, herausg. von K. Höhn, Band 15) — Bern 1949: Francke, 248 S., 18 Tf.

Mit diesem Buch, das eine umfassende Übersicht über die von 1939 bis 1949 erschienene klassisch-archäologische Literatur aller Länder vermittelt, leistet der Verfasser nicht nur denjenigen einen großen Dienst, die sich vor die Aufgabe gestellt sehen, eine der vielen im Kriege vernachlässigten oder durch Verluste betroffenen Fachbibliotheken wieder arbeitsfähig zu machen, sondern auch allen Forschern, denen es jahrelang verwehrt war, Fortgang und Ergebnisse der Wissenschaft im Ausland zu erfahren und zu nützen. Das Buch ist somit notwendig ein unentbehrliches Werkzeug für nahezu jedes deutsche archäologische Institut und jeden Archäologen — und dank seines einführenden und erklärenden Charakters zugleich ein nutzbringendes Lehrbuch des Studenten: Es ist nicht eine Bibliographie der üblichen Form, sondern ein *Handbuch*, das die Literatur des letzten Jahrzehnts inhaltlich referiert, sich mit der Fülle der Problematik auseinandersetzt, dessen Gliederung und Index wohl ausreichende Möglichkeit bieten, Titel zu sammeln, das doch vor allem Geleitet durch die Forschung ist. In abwägender Rückschau wird zu den jeweiligen wesentlichen Sachgruppen auch auf die entscheidenden Forschungsergebnisse vor 1939 eingegangen. — Die Einleitung gibt einen Überblick über die tragenden Kräfte der Archäologie von Winckelmann bis zur Gegenwart. — Soweit zur Verankerung der klassischen Kulturen dienlich, wird die altorientalische, vor- und frühgeschichtliche Forschung herangezogen. Ein Kapitel befaßt sich ausführlich mit den vorderasiatischen, mittelmeeerischen und nordischen „Grundlagen“, eines mit den „Randgebieten“ (Perser, Skythen, Etrusker, Kelten, Spanien, Karthago). Lehrreiche Erörterungen lenken den Leser auf spätantik-christliche Literatur und Problematik.

Dieter Ohly

NEUE LITERATUR ZUR GLASMALEREI DES MITTELALTERS

ARTHUR VON SCHNEIDER: *Die Glasgemälde des Landesmuseums Karlsruhe*. Freiburg im Breisgau, 1950: Urban-Verlag.

Die Ausglasure und Bergung der mittelalterlichen Glasmalereien während des Krieges hat diesen von der Forschung in den letzten Jahrzehnten etwas stiefmütterlich behandelten Zweig der deutschen Malerei erneut stärker ins Licht gerückt, weil während der Bergung wie nie zuvor Erhaltung und Qualität, Stil und Meisterhandschrift geprüft werden konnten. Zwar sind in Deutschland aus rein finanziellen Gründen noch keine Editionen erschienen — und auch Gesamtdarstellungen fehlen, da Paul Frankl seit langem eine Geschichte der Glasmalerei (und eine Monographie über Peter Hemmel von Andlau) angekündigt hat. Doch hat das neue Interesse dem schon vor Jahren geschriebenen Katalog von A. v. Schneider über die Glasgemälde

des Karlsruher Landesmuseums zum Erscheinen verholfen. Es ist ein stattlicher Band von 90 Seiten Text und 84 Tafeln — obgleich das Museum nur 85 Scheiben besitzt. Die Mehrzahl sind Kabinettscheiben von gewissem heraldischen oder ikonographischen, aber bestimmt nicht künstlerischem Wert. Man mag es fast bedauern, daß diese Stücke je eine (einseitig bedruckte!) Tafel für sich in Anspruch nehmen (um so mehr bedauern, weil es etwa von der nach Anzahl und künstlerischer Güte weit überlegenen Darmstädter Sammlung keine derartige Veröffentlichung, sondern nur die knappen Ausstellungskataloge von 1935 und 1947 gibt). — Von allgemeiner kunstgeschichtlicher Bedeutung sind die 4 Medaillonscheiben (angeblich aus Neuweiler) aus dem 3. Viertel des 13. Jhs., die aus Konstanz und Neuweiler stammenden Felder aus der Werkstatt Peter Hemmels von Andlau und die 4 häufig veröffentlichten Baldung-Ropstein-Scheiben aus der Freiburger Kartause. — Wenn die vier frühen Scheiben echt sind (der Verf. zieht in einem Nachwort die Möglichkeit einer Fälschung in Betracht, obgleich er gleichzeitig die Echtheit des Glasmaterials betont), sind sie die wichtigste Voraussetzung für den Wimpfener Glasmalerei-Stil. M. E. würden die beanstandeten „leeren“ Gesichter gerade zu der stärker westlichen Form einer Vorstufe aus dem Elsaß passen. Unter Annahme einer glättenden Ueberzeichnung im 19. Jh. braucht die Echtheit nicht angezweifelt zu werden: ist es doch ein Charakteristikum der sicher echten, aus Wimpfen im Tal stammenden Scheiben (in Darmstadt), daß auch sie in den Köpfen verhältnismäßig gleichförmig und monoton, ja im Unterschied zu den aus demselben Werkstattzusammenhang stammenden Scheiben zu Wimpfen am Berg oder gar den angespannten und erregten Typen auf den nach Lichtenstein und Nürnberg verschlagenen Resten geradezu „leer“ wirken. — Für den Evangelisten Johannes aus dem 2. Viertel des 14. Jhs. kenne ich keine Vergleichsbeispiele am „Mittelrhein“, ich würde ihn für eine schwache Arbeit aus dem Kunstkreis Oberrhein-Bodensee halten. — Von dem Hl. Aertzepaar ist nur Cosmas abgebildet, so daß es rein nach dem Katalog schwer fällt, zur Datierung „um 1440“ auch eine Lokalisierung (Mitteldeutschland?) vorzuschlagen. — Unbekannt bisher und von großer Schönheit die Maßwerkteile mit Landsknechten: frühe Zeugnisse einer Schweizer Glasmalerei der Witz-Zeit, mit denen das Eigenständig-Schweizerische erst beginnt. — Beschwerlich für den Benutzer ist es, daß die Tafeln keine Katalognummern oder Unterschrift tragen und daß in dem mit größter Sachkenntnis geschriebenen Katalog die Verweise auf die kunstgeschichtliche Einleitung falsche Seitenzahlen nennen.

H. R. HAHNLOSER: *Chorfenster und Altäre des Berner Münster*. 53 S., 8 Farbtafeln, 23 Textabb., Bern-Bümpliz 1950: Verlag Benteli.

In vorderster Reihe der mitteleuropäischen Glasmalerei-Forschung steht z. Zt. die Schweiz. In der glücklichen Lage, einen überschaubaren und seit langem (durch H. Lehmann) vorläufig edierten Bestand von Scheiben zu besitzen und die geborgenen

Werke sofort nach Kriegsende in glanzvollen Ausstellungen zur Schau stellen zu können, sind dort in den letzten Jahren eine Reihe von vorbildlichen Veröffentlichungen entstanden (von Fr. Zschokke: Romanische Glasgemälde des Straßburger Münsters, Basel 1942; Ausstellungskatalog Zürich 1945; Ausstellungskatalog der Mühlhäuser Scheiben, Basel 1947; Mittelalterliche Bildfenster der Schweiz, Basel 1946. Von M. Stettler: die Farbtafel-Veröffentlichung von Königsfelden, Bern 1949). — Auf diesen Vorarbeiten und auf dem lebendigen, stolzen Interesse des kleinen Landes an seinen Meisterwerken konnte Hahnloser aufbauen. Nur so ist dieses großformatige und anspruchsvolle Werk verständlich — anspruchsvoll in durchaus positivem Sinn: von den etwa 300 Scheiben des Berner Münsters aus der Zeit von 1411 bis 1457 werden fünf farbig (von den 5 Chorfenstern je eine Scheibe) reproduziert; in den schwarz-weißen Textabbildungen wird nur die Einbindung der Scheibe in den Gesamtzusammenhang deutlich gemacht; zu diesen bloßen Kostproben einer in Aussicht gestellten Edition wird schlechterdings alles Wissenswerte nicht nur über die fünf Ausschnitte, sondern zur gesamten Chorverglasung, zu deren Geschichte, Ikonographie, Stil, Meisterfrage und kulturhistorischem Hintergrund mitgeteilt. Eine reiche Fülle von Gelehrsamkeit wird ausgebreitet — aber sprachlich so gut dargestellt, daß sie lesbar und für jedermann verständlich bleibt: der Text ist tatsächlich eine „methodische Anleitung zum Genuß von Kunstwerken“. — Die vier bernischen Fenster sind eine wesentliche Bereicherung unserer Vorstellung von süddeutscher Malerei nach dem Tode von Konrad Witz 1446. Vorstufen würde man im Elsaß suchen, doch scheinen tatsächlich die vergleichbaren Scheiben von Alt-Thann und Schlettstadt und die auf Hans Hirtz zu beziehenden in St. Wilhelm in Straßburg jünger zu sein — und die älteren in Thann sind so verrestauriert, daß sie zur Ableitung schwer verwertbar sind. Es hätten also in den 4 Bildfenstern Glasmaler in Bern den Stil des Konrad Witz für die Glasmalerei umgeformt und weitergeführt. Der Name der schöpferischen Persönlichkeit selbst bleibt uns unbekannt: war es jener Bernhart, der ausdrücklich als „Maler“ genannt wird gegenüber dem Unternehmer, dem „Glaser“ Niclaus? — Der Untersuchung H.s ist nichts abzustreichen oder hinzuzutun; nur Kleinigkeiten wären anzumerken: der Rot-Ausschliff (S. 15) kommt in Esslingen und Herford schon kurz vor und um 1300 vor; die saubere Stockwerksgliederung (S. 28) ist schon im 14. Jahrhundert in Erfurt und später in Rothenburg konsequent durchgeführt; die Nennung von Niederhaslach (Elsaß) kann wohl nur ein Notizfehler sein und steht vermutlich für Schlettstadt; die ausführlichen Dreikönigsfabeln kann man doch wohl direkt vom Ulmer Marienportal (ohne Annahme eines Bernischen Gelehrten) ableiten, da ja genügend künstlerische Zusammenhänge zwischen Bern und Ulm bestanden. Im Bestreben, das Zukunftsweisend-Moderne der vier bernischen Fenster zu unterstreichen, setzt H. wohl das Ulmische Passionsfenster unnötig zurück, wenn er sagt: „1441 schafft Hans Acker sein Meisterwerk im alten Weichen Stil“: schließlich war Acker ein Schüler von Lukas Moser und hat dessen Besserer-Scheiben (um 1425/30) seine Technik, Farben, Landschaften, Typen, Akte usw. abgesehen

(und teilt mit ihm auch die Verwendung schlecht haltbaren Glases) — und wenn man Moser nicht gut als Vertreter des Weichen Stils ansprechen wird, so doch auch nicht seinen Schüler, sogar wenn dieser in Einzelheiten der Gewandfältelung recht konservativ ist (merkwürdig ist, daß ausgerechnet er in Bern Oelfarben auf seinen Scheiben verwendet haben soll; denn weder auf Ackers Fenster in Ulm noch auf den für ihn vorbildlichen Besserer-Scheiben des Lukas Moser hat sich diese Technik feststellen lassen!).

WALTER FRODL: *Glasmalerei in Kärnten 1150 bis 1500*. 76 S., 128 Bildseiten, 20 Planskizzen, 18 Farbtafeln. Klagenfurt-Wien 1950: Verlag Leon.

In ähnlich glücklicher Lage wie in der Schweiz ist die Glasmalerei-Forschung in Oesterreich: zwar ist der Bestand an Scheiben größer, zahlenmäßig und in zeitlichem Umfang und in der Dichte der Aufeinanderfolge, aber doch in sich geschlossen, überblickbar und in den Hauptwerken durch F. Kieslinger zu mindest vorläufig bekannt gemacht. Wie in der Schweiz steht auch in Oesterreich eine komplette Edition aller Scheiben (durch Eva Kraft) in Aussicht. Einem solchen Plan trägt das Buch von Frodl über die Glasmalereien in Kärnten schon Rechnung. Im Vorwort schränkt F. in einer bei der Stattlichkeit des Werkes und bei der Güte der Arbeit nahezu zu weitgehenden Bescheidenheit ein, sein Buch wolle kein Band der späteren Edition sein, überhaupt könnten alle entscheidenden Fragen erst im Corpuswerk gelöst werden. Doch bildet er zwar nicht alle Scheiben in Kärnten, aber alle Meisterwerke ab, ferner geht den Tafeln ein allgemeiner kunstgeschichtlicher Abriss der gesamten österreichischen Glasmalerei nach dem neuesten Stand der Forschung voraus, beigegeben sind grundsätzliche Ausführungen zur Ikonographie der Programme und der Einzelscheiben, zum Ornament, zur Architekturdarstellung in der Glasmalerei usw. Schließlich folgt ein vorzüglicher Katalog, der in gedrängtester Knappheit über alles Wissenswerte Auskunft gibt. Die Farbtafeln sind nach den kleinen Agfacoloraufnahmen hergestellt — und wesentlich besser ausgefallen, als es sonst nach derartigen Vorlagen üblich ist.

Frodl betont einleitend, daß es keine „kärntnerische“ Glasmalerei gegeben hat und führt dann genauer aus, daß die wichtigsten Werke außerhalb dieses Landes (etwa in Wien und Judenburg) entstanden sind. Doch umschließen die Glasmalereien in Kärnten hervorragende Meisterwerke. Weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt ist die kleine Magdalena aus Weitensfeld (3. Viertel des 12. Jhs.). Zum ersten Mal wird die Kreuzabnahme in Gurk (3. Viertel 13. Jh.?) in einer guten Abbildung vorgeführt: sie ist ein Fremdkörper in Oesterreich, die nächsten Verwandten scheinen mir nach Grundmusterung und Farben und eckig-scharfer Kompositionsweise mitteldeutsche Scheiben zu sein: in Erfurt, Barfüßer- und Predigerkirche (Gurk etwa eine Station auf dem Wege sächsischer Glasmalereikunst nach dem Süden? nach Assisi?). Die Kunst des Glasmalers der Gurker Scheibe wirkte zusammen mit einer neuen westlichen Welle von der Hochschiffverglasung des Straßburger Münsters her stil-

bildend für die bekannten Friesacher Jungfrauen um 1280. Die umfangreichen Zyklen von Lieding und St. Leonhard i. L. (von Fenster V sechs Scheiben z. Zt. im New Yorker Kunsthandel) sind Beispiele jener typisch österreichischen, „verspäteten“ Rezeption des süßen Malereistils der Hochgotik (in dieser konservativen Verspätung der Regensburger Glasmalerschule verwandt). Höchstleistungen sind die Scheiben von Viktring: Erzeugnisse jener Wiener „Herzogswerkstatt“ um 1400, die nach Schönheit von Farbe, Linie und Empfindungsgehalt nicht ihresgleichen in der mittel-europäischen Glasmalerei hat.

JOHNNY ROOSVAL: *Gotländsk Vitriarium*. 224 S., 186 Abb., 54 Tafeln, davon 26 farbig. Stockholm 1950.

Von den skandinavischen Ländern besitzt nur Schweden einen nennenswerten Bestand an Glasmalereien (in Dänemark wenige, aber besonders wichtige Fragmente des 12. und 15. Jahrhunderts, z. T. mit Runen-Inschriften; in Finnland vereinzelte Scheiben, von denen die besten in Reso mit Lübeck in Verbindung zu stehen scheinen), und dieser schwedische Bestand beschränkt sich auf die Insel Gotland. Diese vorzüglich erhaltenen, durch keine Restaurierung des 19. Jahrhunderts verdorbenen Scheiben hat J. Roosval komplett ediert, in Schwarzweiß- wie vor allem in prachtvollen Farbtafeln, die zu den besten Farb Reproduktionen nach Glasmalereien überhaupt gehören (nicht nach Coloraufnahmen, sondern Ätzungen nach den Originalen, wie sie sich bei den kleinformatigen Gotländer Scheiben besonders leicht durchführen ließen). Das Buch dieses bedeutendsten lebenden schwedischen Kunsthistorikers ist eigenwillig wie alle seine Werke, vom Titel angefangen bis zu den Meisterbenennungen als „Der Intellektuelle“, „Der Leberbraune“ usw. und zu den eingestreuten Vergleichen mit Rembrandt, Munch usw. Es ist kein Corpuswerk, es enthält keine Maß-Angaben und keinen eigentlichen Katalog. Es ist ein Buch, das gelesen werden will. — Die Stilvergleiche und die ausführliche ikonographische Erläuterung verraten in ihrer Akribie den ehemaligen Goldschmidt-Schüler: so ist zum Einzelnen wenig anzumerken, dafür aber um so mehr zur Gesamtkonzeption.

Die Entwicklung der schwedischen Malerei und Plastik ist vom 13. bis zum 15. Jahrhundert zum Teil von deutscher Kunst bestimmt gewesen: neben den urkundlich als Export aus Lübeck, Rostock, Wismar, Lüneburg, Stralsund usw. gesicherten Werken gibt es solche, deren Provenienz nicht eindeutig ist, die sowohl in den deutschen Hansestädten (oder während der Frühzeit: in Magdeburg), als auch in schwedischen Werkstätten nach deutschen Anregungen entstanden sein könnten. Diese „zweifelhaften“ Arbeiten (darunter solche auf der Insel Gotland) sind eine Art Streitobjekt zwischen der skandinavischen und der deutschen Kunstgeschichtsforschung. Der Streit ist von deutscher Seite nicht immer sachlich geführt worden. Dann erschien 1943 das Büchlein von V. C. Habicht „Niedersächsische Glasmalereien des Mittelalters in Skandinavien“, in dem kurzer Hand die besten Scheiben auf Gotland

als niedersächsischer Export erklärt werden. Kein Wunder, daß sich bei Roosval eine Empfindlichkeit in Attributionsfragen und den damit zusammenhängenden Schlußfolgerungen einstellte. 1944 hat er einen überaus scharfen Angriff (in *Konsthistorisk Tidskrift* 13, 1944, S. 81 ff) gegen deutsche Kunstgeschichtsforschung im Ostseegebiet gerichtet und sie als N. S. Kulturpropaganda bezeichnet. In jenen Kriegsjahren hat Roosval sein Glasmalerei-Buch geschrieben. Zwar gibt er zu, daß der erste Glasmaler auf Gotland bzw. in Wisby ein „Nordwestdeutscher“ war — der deutsche Charakter der Dalhem-Schule ist auch augenscheinlich — aber dieser Deutsche wäre nur der Anreger gewesen, Gotländer Glasmaler seien ihm gefolgt, und erst sie hätten das spezifische Stilbild geprägt; ab etwa 1270 (wo R. die „Frühgotik“ beginnen läßt) bis 1350 sei die Gotländer Glasmalerei „ein Sproß, der von englisch-norwegischem Stamm ausging“, gewesen, und nur vier Scheiben, die auffallend deutsch sind oder geringe Qualität haben, werden lübschen Werkstätten zugeteilt! Gewiß, in den Domen und Kirchen von Lübeck, Rostock, Stralsund, Wismar, Hamburg, Lüneburg, Greifswald, Danzig, Magdeburg usw. haben sich nicht die geringsten Reste von Glasmalereien vor 1350 erhalten (die in Doberan sind unzugänglich-unsichtbar). Aber: es gibt in der weiteren Umgebung von Lübeck, in Breitenfelde, Scheiben aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, andere in Neukloster in Mecklenburg (um 1240/50). Roosval nennt sie einmal beiläufig, kennt sie offenbar nicht im Original, sondern nur aus unzureichenden Buchabbildungen. Jedenfalls hat er nicht bemerkt, daß die Breitenfelder Scheiben das überhaupt Ähnlichste in der mitteleuropäischen Glasmalerei für die älteste Gotländer Gruppe um 1250—70 sind (Abb. 2 und 5; Roosvals Datum „1225“ läßt sich im Hinblick auf die zuverlässig datierbaren Scheiben von Marburg und Neukloster nicht halten). Erst wenn das Verhältnis Breitenfelde (bzw. Lübeck) zu den Gotländer Scheiben geklärt ist, kann eine Lokalisierung und Werkstattsecheidung der frühen schwedischen Glasmalereien versucht werden. Jedenfalls kann man die Hypothese „Lübeck?“ nicht einfach beiseite schieben, nur weil in der Stadt Lübeck selbst keine frühen Scheiben erhalten sind. Das gilt vor allem für die schönsten Scheiben auf Gotland: die der Zeit um 1320/30 angehörenden Werke des Meisters von Lye (Abb. 3—4), der nach Roosval „rein englisch ist“. Zunächst wäre ich neugierig, wie sich die Engländer zu diesem überraschenden Geschenk stellen, dann möchte ich aber betonen, daß sich zum Teil wörtliche Übereinstimmungen mit Lye in der lübschen Tafelmalerei finden (Altäre in Doberan und Toresund; der durchaus unenglische Altar in Rossow), daß schon Habicht die erstaunliche Ähnlichkeit zwischen Lye und der Marienkrönung in der Kapelle des Hl. Geist-Hospitals in Lübeck feststellen konnte, daß die vor dem Krieg aufgedeckten Fresken im Großen Saal des Hospitals die Verwandtschaft verstärken — und daß 1942 beim Brand der Lübecker Marienkirche deren vollständige Ausmalung von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jhs. zutage getreten ist (und verwandte Fresken im Lübecker Dom aufgedeckt wurden), die so viele Parallelen mit den hochgotischen Gotländer Scheiben und außerdem sogar auf die Wand gemalte Bildfenster aufweisen, daß die These „England“ mir nicht mehr diskutabel scheint —

außer Roosval wollte etwa die geschlossene Entwicklungsreihe der Malerei in Lübeck (nebst Schleswig, Stralsund usw.) auch auf Engländer zurückführen! Bemerkt sei, daß die den „englischen“ Scheiben gleichzeitige und stilverwandte Plastik und Tafelmalerei auf Gotland nicht das Geringste mit England zu tun hat und daß wie die gesamte nordeuropäische Malerei nach 1300 auch die lübische durchaus gewisse formale Anregungen aus England empfangen hat. In diesem Zusammenhang sind sehr instruktiv die von Aron Andersson (English Influence in Norwegian and Swedish Figuresculpture in Wood 1220—1270, Stockholm 1950) in Norwegen und Westschweden entdeckten original-englischen Holzbildwerke von 1220 bis 1270, bei denen eine Verwechslung mit deutschen Skulpturen der gleichen Zeit völlig ausgeschlossen ist. Uebrigens lassen sich sogar die Gotländer Ornamentscheiben in ihren Mustern aus Norddeutschland (Neukloster und Lindena bis zu Wienhausen, Rostock, Wismar, Brandenburg) ableiten. Auch ist es bei einer stärkeren Berücksichtigung des hansischen Materials unnötig, den Gerum-Meister für einen „via Westpreußen aus Köln“ stammenden Künstler zu halten. Es soll hier nicht das Kriegsbeil „hie Lübeck — hie Wisby“ um die beweglichen Kunstwerke auf Gotland erneut ausgegraben werden — es sei nur abschließend darauf hingewiesen, daß wir aus den Urkunden zur deutschen Glasmalerei von aus zentralen Werkstätten über weite Wege gelieferten Scheiben wissen, daß Peter Hemmel von Andlau seine in Straßburg hergestellten Werke nach Tirol, Lothringen, Bayern, Franken, Schwaben, an den Mittelrhein versandte (ähnliches gilt für die von Hans Holbein d. Ä. entworfenen Augsburger Scheiben). Wenn — wie wir wiederum aus den Urkunden wissen — Werke der Tafelmalerei und Plastik seit dem 13. Jahrhundert mit lübischen Schiffen nach dem Norden und Nordosten gewandert sind, so war erst recht eine Schiffsreise für Glasmalereien empfehlenswert, weil sie erschütterungsfreier und weniger gefährlich war als ein Wagentransport.

Hans Wentzel

WERKE VON ANTON ROMAKO

Die Oesterreichische Galerie in Wien bereitet einen kritischen Gesamtkatalog der Werke Anton Romakos (1832—1889) vor. Sie ist dankbar für jeden Hinweis auf Werke Anton Romakos in deutschen Sammlungen. Für den genannten Zweck ist auch jeder Hinweis auf derzeit nicht auffindbare Werke sowie Dokumente (Briefe etc.) von Romako wertvoll. Nachrichten sind erbeten an die Oesterreichische Galerie, Wien III., Prinz Eugenstr. 27.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

(Besprechung vorbehalten)

Romuald Bauerreiss: Fons Sacer. Zur Geschichte des mittelalterlichen Taufhauses. 96 S. m. Abb. (Abhandlungen der Bayer. Benediktiner-Akademie, Bd. 6). München 1949: Filser-Verlag.

- Adolf Bayer: *Die Ansbacher Hofbaumeister beim Aufbau einer fränkischen Residenz.* 172 S. m. Abb. Würzburg 1951: Ferdinand Schöningh.
- Bernard Berenson: *Ästhetik und Geschichte in der Bildenden Kunst.* 232 S. Zürich (1950): Atlantis-Verlag.
- Carl Dietrich Carls: *Ernst Barlach. Das plastische, graphische und dichterische Werk.* 5. Auflage. 135 S. mit zahlreichen Abb. Flensburg und Hamburg (1950): Christian Wolff.
- Alexej A. Hackel: *Ikonen.* 31 S., 16 Farbtafeln. Freiburg 1951: Herder.
- Theodor Hetzer: *Erinnerungen an Italienische Architektur.* 98 S. Bad Godesberg 1951: Helmut Küpper.
- Wolf Bernhard Hoffmann: *Hirsau und die „Hirsauer Bauschule“.* 158 S., 24 Tf. (Große Kunstführer Nr. 2) München 1950: Schnell und Steiner.
- Josef Keim — Hans Klumbach: *Der Römische Schatzfund von Straubing.* 41 S., 46 Tf. (Münchener Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte, Bd. 3). München 1951: C. H. Beck.
- Wilhelm Kraiker: *Das Zentaurenbild des Zeuxis.* 26 S., 5 Abb. (106. Winkelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin). Berlin 1950: De Gruyter & Co.
- Rudolf Kriss: *Sitte und Brauch im Berchtesgadener Land.* 231 S. München 1947: Filser Verlag.
- Boris Lossky: *Die Fresken im Kreuzgang des Franziskanerklosters zu Schwaz in Tirol.* 90 S., 129 Tf. Wien 1951: Verlag Herder.
- Heinrich Lützel: *Die Kunst der Völker.* 3. neubearbeitete Auflage. 436 S., 8 Tf., 353 Abb. Freiburg i. Br. 1950: Herder.
- Die Himmelfahrt Mariens. Plastiken von Egid Quirin Asam in der Klosterkirche in Rohr.* 2 S., 6 Tf. Hrsg. von der Abtei Braunau in Rohr. Regensburg 1950: Ratisbona Kunstverlag.
- Claus Nissen: *Die Naturwissenschaftliche Illustration. Ein geschichtlicher Überblick.* 63 S. m. Abb. Bad Münster am Stein 1950: Lothar Hempe.
- Frederik Adama van Scheltema: *Die Kunst der Vorzeit.* 207 S., 48 Tf., 59 Abb. Stuttgart (1950): Kohlhammer.
- Bernhard Schweitzer: *Die spätantiken Grundlagen der mittelalterlichen Kunst.* 44 S., 16 Tf. Leipzig 1949: J. A. Barth (Leipziger Universitätsreden, Heft 16).
- A. Siegmund: *Die Überlieferung der frühchristlichen griechischen Literatur in der lateinischen Kirche.* 308 S. (Abhandlungen der Bayer. Benediktiner-Akademie, Bd. 5). München 1949: Filser Verlag.
- Vermächtnis der Antiken Kunst. Gastvorträge zur Jahrhundertfeier der Archäologischen Sammlungen der Universität Heidelberg, hrsgg. v. Reinhard Herbig.* 232 S., 78 Abb. Heidelberg (1950): F. H. Kerle.

AUSSTELLUNGSKALENDER

Der nachstehende Kalender verzeichnet auch Ausstellungen, die voraussichtlich im Sommer und Herbst 1951 von den größeren deutschen Galerien veranstaltet werden. Die Angaben beruhen auf Mitteilungen der Aussteller; soweit die Termine noch nicht festliegen, werden sie in den folgenden Heften der „Kunstchronik“ nachgetragen.

AACHEN

Reiffmuseum der Technischen Hochschule

17. Juni — 15. Juli 1951: Moderne Kunst im Reiffmuseum; Bildhauerzeichnungen und Bildhauergrafik.

BERLIN

Schloß Charlottenburg

Mai 1951: Deutsche Architektur der Gegenwart

Hochschule für die Bildenden Künste

Mai 1951: Entwürfe des Wettbewerbes für das Rathaus Berlin-Kreuzberg

Galerie Bremer

Mai 1951: Neue Bilder von Hans Kuhn

Galerie Schüler

Mai 1951: Arbeiten von Theodor Werner
Galerie Springer

Mai 1951: Bilder der Teilnehmer am Ströhner-Preis

BIELEFELD

Städt. Kunsthaus

6. Mai — 3. Juni 1951: Gedächtnisausstellung P. A. Böckstiegel (1889—1951).

10. Juni — 8. Juli: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Erwin Wendt († 1951).
15. Juli — 12. August 1951: Aquarelle und Graphik von Werner Homilius († 1948).

15. August — 12. September 1951: Altes Kunstgut aus Bielefelder Museums- und Privatbesitz.

BONN

Städtische Kunstsammlungen

1. Mai — 15. Juni 1951: Die Sammlung Haubrich.

BREMEN

Kunsthalle

22. April — 20. Mai 1951: Gerhard Marcks, Arbeiten aus der Zeit von 1946 bis 1950.

20. Mai — 17. Juni 1951: Gedächtnisausstellung Paul Strecker.

Die an ihrem Auslagerungsort in der Mark Brandenburg gestohlene Madonna von 1423 des *Masaccio* aus dem Besitz der Bremer Kunsthalle konnte jetzt in Berlin sichergestellt und nach Bremen zurückgeführt werden. Das Bild, dessen Original-Rahmung ganz erhalten blieb, weist nur geringfügige Beschädigungen auf. Damit konnte eines der Hauptwerke der Galerie dem Publikum wieder zugänglich gemacht werden. Die Bremer Kunsthalle vermißt immer noch neben ihren Dürer-Zeichnungen und Aquarellen 36 Gemälde und rund 1600 Handzeichnungen und 2000 Blatt Druckgraphik.

Ludwig-Roselius-Sammlung, Böttcherstr.

1. Mai — 30. September 1951: Gemälde und Plastik; Meisterwerke des Mittelalters.

BRAUNSCHWEIG

Galerie Ralfs

15. April — 20. Mai 1951: Holzschnitte, Tuschen und Monotypien von Julius Bissier (Hegau).

SCHLOSS CAPPENBERG

Mai — Juli 1951: Altwestfälische und Niederländische Gemälde aus einer Westfälischen Sammlung (veranstaltet vom Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund).

COBURG

Kunstsammlungen der Veste Coburg

Mitte Juni — September 1951: Meisterwerke französischer und englischer Farbdrucke des 18. Jahrhunderts aus den Beständen des graphischen Kabinetts.

DARMSTADT

Hessisches Landesmuseum (in Verbindung mit dem Neuen Hessischen Kunstverein)

Juni 1951: Moderne französische Graphik
Juli — August 1951: Heinrich Schilbach: Gedächtnisausstellung zum 100. Todestag
September 1951: Deutsche farbige Graphik der Gegenwart.

DORTMUND

Museum am Ostwall

19. Mai — 16. Juni 1951: Niederländische Maler und Graphiker des 20. Jahrhunderts.

Museum für Kunst und Kulturgeschichte
vgl. *Schloß Cappenberg*.

DÜREN

Leopold Hoesch-Museum

27. Juni — 11. Juli 1951: Das zeitgenössische Plakat (Mannheimer Wanderschau)
21. Juli — 12. August 1951: Gemälde, Graphik und Glasmalerei von Wilhelm Braun (München).

DÜSSELDORF

Städtische Kunstsammlungen

ab 21. April 1951: „Kölner Kunstschatze“
6. Mai — 17. Juni 1951: Plakate im Spiegel der Zeit (aus der Sammlung Schneckenburger, Frauenfeld/Schweiz).

Galerie Vömel

Mai — Juni 1951: 35 deutsche Maler.

Ab 21. April 1951: Ausstellung der Kölner Museen.

Mai 1951: Handzeichnungen und Aquarelle Düsseldorfer Künstler seit 1900 (im Kupferstichkabinett).

ERLANGEN

Heimatismuseum

April — Mai 1951: Aquarelle, Zeichnungen und Vitrinenpuppen von Otto Meister und Paula Meister-Bergmann.

Orangerie

April — Mai 1951: Arbeiten von Carl Caspar und Maria Caspar-Filser; Münchener Bildhauer.

FLENSBURG

Städtisches Museum

Mai 1951: „Die schöne Zinnfigur“. — Aquarelle von Rolf Cavael.

17. Juni — Ende Juli 1951: Gedächtnisausstellung Alex Eckener (Gemälde und Radierungen)

Kunsthandlung August Westphalen

15. Mai — 9. Juni 1951: Aquarelle von Friedrich Karl Gotsch,

12. Juni — 7. Juli 1951: Aquarelle und Zeichnungen von G. Fritz Hensel.

FREIBERG i. Sa.

Stadt- und Bergbaumuseum

April 1951: Graphik von Helmut Rudolph (Freiberg).

12. Mai — 30. Juni 1951: Die Kaue, 2. Ausstellung des Freiburger Künstlerkollektivs.

FREIBURG i. Br.

Städt. Augustinermuseum

1. April — 31. Oktober 1951: Kunst am Oberrhein (Plastik, Malerei, Glasmalerei, Kunstgewerbe).

27. Mai — 31. Oktober 1951: Holzschnitte von Hans Baldung Grien.

Kunstverein (in Verbindung mit dem Landesamt für Museen)

9. Juni — 24. Juni 1951: Ernst Ludwig Kirchner-Ausstellung.

HAGEN

Karl-Ernst-Osthaus-Museum

15. April — 27. Mai 1951: Gemälde von Paula Modersohn-Becker.

17. Juni — 15. Juli 1951: Kinderzeichnungen.

HAMBURG

Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte

6. — 27. Mai 1951: Gedächtnisausstellung Erasmus von Jakimow (Aquarelle und Zeichnungen).

Kunstverein

21. April — 27. Mai 1951: Italienische Kunst der Gegenwart.

Museum für Kunst und Gewerbe

Bis 5. Juni 1951: Hans Poelzig, Bauten-Entwürfe-Gemälde.

Ab 9. Juni — ca. 30. Juni 1951: Photo-Ausstellung der GDL.

HANNOVER

Landesmuseum

Sommer 1951: Meisterwerke aus 6 Jahrhunderten.

Marktkirche

Juni — Oktober 1951: Alte Kunst aus Niedersächsischen Kirchen (veranstaltet vom Landesmuseum).

Kestner-Gesellschaft

27. April — 17. Juni 1951: Deutsche Bildhauer der Gegenwart.

Messegelände

3. Juli — 12. August 1951: Constructa-Bauausstellung.

HEIDELBERG

Kunstverein

6. — 27. Mai 1951: Arbeiten von Conrad Westphal (München).

KARLSRUHE

Kunsthalle

1. Juli — 30. September 1951: Wilhelm Trübner und sein Kreis.

Gleichzeitig Wiedereröffnung sämtlicher Räume der Kunsthalle.

KASSEL

Hessisches Landesmuseum

Mai 1951: Oesterreichische Handzeichnungen und Graphik der Gegenwart.

KIEL

Kunsthalle

20. April — 4. Juni 1951: „Schleswig-Holstein vor 100 Jahren“ in Werken der Künstler von 1830 — 1870.

KÖLN

Kunstverein

5. Mai — 3. Juni 1951: Aquarelle von Xaver Fuhr; Tierplastik und Handzeichnungen von Fritz Wrampe.

16. Juni — 26. August 1951: Bildniskunst in neuerer Zeit: Selbstbildnisse und Bildnisse deutscher Künstler vom Expressionismus bis zur Gegenwart.

September 1951: Gerhard Marcks, Bildwerke in Bronze von 1946 — 1950.

Kurt Georg Becker (Hemmenhofen): Neue Oelbilder und Aquarelle.

Oktober 1951: Jahresausstellung Kölner Künstler.

KÖLN-DEUTZ

Wallraf-Richartz-Museum

Nach dem Verlust seiner Ausstellungsräume in der Alten Universität hat das Wallraf-Richartz-Museum die wichtigsten Werke der Kölner Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts zu einer gedrängten Schau im alten Haus der Rheinischen Heimat in Köln-Deutz zusammengefaßt. Bis zum Bau eines neuen Museums hat in dieser „Schatzkammer“ die Kölner Tafelmalerei ihre dauernde Bleibe gefunden.

KONSTANZ

Wessenberghaus

Mai — Oktober 1951: Handzeichnungen des 16.—18. Jahrhunderts aus dem Besitz der Stadt Konstanz (Slg. W. Brandes).

KREFELD

Kaiser-Wilhelm-Museum

bis 24. Juni 1951: Oskar Moll — Gemälde, Aquarelle.

ab 3. Juni 1951: Das graphische Werk von Georges Bracque.

LÜBECK

Behn-Haus (Overbeckgesellschaft)

Juni — Juli 1951: Arbeiten von Arnold Fiedler (Hamburg); Bildteppiche von Johanna Schütz-Wolff (Hamburg).

Juli — August 1951: Arbeiten von Edward Munch; Bildteppiche von Alén Müller-Hellwig.

August — September 1951: Pfälzische Sezession.

St. Annen-Museum

September 1951: Sonderausstellung zur 700-Jahrfeier der Lübecker Marienkirche.

MAINZ

Städtische Gemäldegalerie

Mitte Juli 1951: Ausstellung der französischen Meister des 17.—19. Jahrhunderts aus dem Besitz der Gemäldegalerie.

MANNHEIM

Städtische Kunsthalle

1.—31. Mai 1951: Sonderausstellung: Zeichnungen und Graphik von Liebermann, Corinth und Slevogt aus eigenem Besitz.

Städt. Museen im Zeughaus

Mai — August 1951: Edles Erbe, Kunst und Kultur in Kostbarkeiten aus städtischem Besitz.

Galerie Rudolf Probst

28. April — 26. Mai 1951: Bildteppiche und Holzschnitte von Johanna Schütz-Wolff (Hamburg).

MARBURG a. d. L.

Universitätsmuseum

14. Mai — 6. Juni 1951: Arbeiten von Franz Frank (Gossfelden).

MEMMINGEN

14. April — 15. Mai 1951: Gemälde und Aquarelle von Josef Madlehner.

MÜNCHEN

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Haus der Kunst)

11. Mai — 3. Juni 1951: Henri Matisse, Gemälde, Skulpturen, Handzeichnungen, Graphik.

Ab 8. Juni 1951: Max Beckmann.

Bayerisches Nationalmuseum

Juni — Oktober 1951: Ignaz Günther. *Städt. Kunstsammlungen*

Ab 21. April 1951: Kunst und Werbung. *Galerie Günther Franke*

Mai — Juni 1951: Henri Matisse: Radierungen zu Dichtungen von Stéphan Mallarmé.

Galerie Gauss

April — Mai 1951: Bildhauer-Graphik.

Galerie Karin Hielscher

9. Mai — 4. Juni 1951: Arbeiten von Frans Masereel.

Moderne Galerie Otto Stangl

18. Mai — 15. Juni 1951: Jürg Spiller.

MÜNSTER i. W.

Landesmuseum

Alte und neue Kunst. Ferner: Erinnerungsstücke an den Westfälischen Frieden zu Münster.

OSNABRÜCK

Städt. Museum

ab 6. Mai 1951: Alte und Neue Bildtapeten.

RATINGEN

Heimatmuseum

1. Mai — Juni 1951: Oelgemälde und Pastelle von Carl Gustav Krause.

2. Aug.—Sept. 1951: Alt-Ratingen.

SPEYER

Historisches Museum der Pfalz

5. Mai — 3. Juni 1951: Pfälzische Sezession: 6. Jahresausstellung.

9. Juni — 1. Juli 1951: Gedächtnisausstellung Karl Dillinger.

7. Juli — 26. August 1951: Arbeiten von Karl Hauelsen.

Sept. 1951: Gemälde von Hermann Sauter.

STUTTGART

Kunstgebäude

Juni — August 1951: Koptische Kunst (veranstaltet vom Württ. Landesmuseum).

Kunsthau Fischinger

Mai 1951: Kinzeichnungen der ersten Jahre.

Kursaal Cannstatt

Ab 22. April 1951: Cannstatt einst und jetzt (mit Beständen des Stadtarchivs Stuttgart)

WUPPERTAL

Städt. Museum

22. April—16. Mai, 1951: Pastelle und Zeichnungen von Otto Herbig (Weimar); Plastik von Josef Jaekel und Ludwig Gies (Köln).

20. Mai — 20. Juni 1951: Moderne Bilder aus Wuppertaler Privatbesitz.

23. Juni — 29. Juli 1951: Bilder aus Alt-Wuppertal.

5. August — 29. August 1951: Bildteppiche von Johanna Schütz-Wolff; Gemälde und Zeichnungen von Georg Muche.

2. September — 30. September 1951: Plastik von Georg Heiliger (Berlin).

Studio für Neue Kunst

22. April—16. Mai 1951: Neue Gemälde von Carl Barth (Haan).

WÜRZBURG

Mainfränkisches Museum

Sommer 1951: Werke von Giambattista und Domenico Tiepolo aus ihrer Würzburger Zeit.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Fotomachweis: Abb. 1 Dr. Th. Kempf, Trier; Abb. 2—5 Antikvarisk-Topografisk Arkivet der Vitterhetsakademien, Stockholm.

*

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Bau- geschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt des Niedersächsischen Landeskonservators, Hannover, Rudolf-von-Bennigsenstraße 1, erbeten.

Verlag Hans Carl, Inhaber Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4,50, Preis der Einzelnummer DM 1,50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 25475. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: W. Tümmels Buchdruckerei und Verlag G.m.b.H., Nürnberg

